الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية

يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

العدد 357
السنة الثلاثون

كانون الثاني 2001 شوال- 1421

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المـواد التـي تـرد إلـى المجلـة ، لاتعـاد إلـى السـادة أصـحابها ، سـواء أنشـرت أم لـم تنشـر .
- المـواد التـي تنشـر ، تعبـر عـن آراء كُتابهـا . ولاتعبـر بالضـرورة عـن رأي المجلـة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

اول الكلام

اللاعبون

خلف الستارة

د. وليد مشوِّح

لم يستطع مثقفو التطبيع ولا الحكومات التي احتضنتهم أن يسوقوا أفكارهم المصنّعة والمستوردة ويؤثروا على نبض الجماهير العربية، رغم الأموال الطائلة التي صرفت، والأزمنة الطويلة التي استهلكت، بل ورغم قوة الدوائر والمؤسسات التي خططت بدقة وفكّرت بعمق، وكان من الطبيعي أن يخرج الشباب الذين اطمأن إليهم دهاقنة السياسة، ومنظرو الفكر السياسي على أساس أنهم من جيل "كمب ديفيد" الذين قامت أفكارهم على ثقافة (ما وُسم) خطأً بثقافة السلام، كونهم درسوا في مدارسهم "مقررات معدّلة في التربية الوطنية وهي مقررات مهادنة لا تصف (إسرائيل) بالدولة العنصرية أو العدوانية، وفي الجامعات لم يجدوا من يشرح لهم طبيعة هذا الكيان أو تاريخه أو تشكيله الاجتماعي والسياسي أو طبيعته الإرهابية العدوانية، بل تلقوا على امتداد ربع قرن (جرعات السلام بأسلوب برّاق ومزيّن وزائف) ابتداء من محادثات فك الاشتباك مروراً بكمب ديفيد الأولى ثم الثانية، ومدريد، وأوسلو، وشرم الشيخ، و(واي ريفر)، وواي بلانتيشن، ثم شرم الشيخ مرة أخرى، وبين الجرعة والجرعة دروس سياسية وإعلامية عن التزام (الإسرائيليين) بعهودهم وتوقيعاتهم، واختيارهم السلام اختياراً استراتيجياً.. سمعوا أن الماء قد يذهب إلى (إسرائيل)، ولم تذهب، ولكن من الممكن ذهابها، وأن أشكالاً متعددة من التعاون تتعمق في مجالات لم يخطر على بال الآباء والأجداد أن تصل إليها العلاقات مع (إسرائيل)، شاهدوا الإسرائيليين يسرحون في شوارع بعض المدن العربية، فنظروا

إليهم شذراً، أقفلوا في وجوههم المطاعم والفنادق، وطردوهم من المقاهي والمتنزهات الشعبية.. وظل السائح

(الإسرائيلي) مطمئناً إلى أكذوبة السلام، لكن الدارسين والخبراء والاستراتيجيين (الإسرائيليين) يعرفون أن ثمة ناراً تحت الرماد، بينما ظلوا يراهنون على السلطات علَّها تستطيع ترويض الشارع العربي، وطال الرهان، وبقي الشعب الحرون يرفض أي شكل من أشكال التطبيع، يقاطع، يتمرد، يتظاهر، يرفض، حتى أيقن بعض المؤرخين من أصدقاء إسرائيل أن شعباً تمرس على النضال، ومضى في طريق الحق؛ يعجز (الطاغيان): السوط والدولار عن ترويضه.

وقد وصل هؤلاء إلى شبه قناعة فيما صدر عن (حدسهم) وهم يشاهدون الغضب المقدس وهو يجتاح سواتر الرهانات الرسمية على تهجين الشعب وتطويعه وتطبيعه على التآلف مع عدو يعرف سلفاً أنه غادر، ورافض للسلام، ورافض للعدل، ورافض للحق، وماضٍ في غطرسته المعروفة عنه.

ويسجل العربي الفلسطيني أسطورة بطولية، ويكتب بالدم ملحمة الإباء والتضحية والتمسك بالثابت العروبي، والمقدس العروبي، تأريخاً وجغرافية، وعقيدة...

وتهب رياحات الغضب، حتى تكاد تقتلع هياكل سياسية، ولم ينتبه مسؤول سياسي، ولا صانع فلسفة سلام إلى أن في أعماق الإنسان العربي تتموضع عقائد من المحال على ثقافة السلام اقتلاعها.. لم يتصور البعض ممن انساقوا (خبباً) على طريق الاستسلام؛ أن ما أطلق عليه (عسفاً) بمرحلة الرقاد العظيم للأمة العربية لم تكن أكثر من استجابة جسدية لإغفاءة بسيطة، وأن المخزون في نفوس جماهير الشارع العربي –بعيداً عن تنظيرات فلاسفة السلم، الوهم– نشأ وتراكم في هدوء بعيداً –أو رغماً– عن عيون وحملات حركات السلام والمبشرين به، والمؤتمرات التي نظمتها المخابرات الأمريكية وجمعت فيها شخوصاً بلهاء من المتناقضين زعموا أنهم يمثلون عرباً وإسرائيليين، ولم تكتف بذلك بل فتحت (الوكالة) خزائن التآمر وبدأت بتقديم منحٍ باسم السلام، ورسمت برامج زيارات مشتركة، وأقامت منتديات، وشاركت بسوامر، وأسهمت بجوائز، وتواطأت مع مؤسسات عربية وأجنبية كي تخلق رأياً وسمته بجماعات السلام، وبلغت ذروة ذكائها عندما أدخلت شخوصاً (ومجموعات) كانت تحسب على التقدم في بيت طاعتها بعد أن تأكدت (عبر عقود) من دراستهم نفسياً وفكرياً، فوجدت فيهم القابلية والطواعية على القفز فوق المبادئ والعقائد.

إن التحالف الوثيق بين وكالة المخابرات الأمريكية (C.I.A) والمؤسسة العنصرية الصهيونية وعلى رأسها وكالة الاستخبارات الإسرائيلية (الموساد) يتوجه الآن بكليته باتجاه الفكر ومساحته الرئيسية (الحياة الثقافية)، حيث –على توهم– تضمن الشارع إذا هي ضمنت المثقف.. وقد ظهرت هذه الفعالية المحمومة علانية الآن، بينما كانت تدور من قبل خلف الستارة.. فقد شهدت العقود السابقة مثل هذه المحاولات بتحالف الوكالة مع الصهيونية وبدفع من المؤسسة العالمية للماسونية وملحقاتها، وعلى سبيل المثال –وتقدم النموذج– كانت المنظمة الموسومة (بمنظمة حرية الثقافة العالمية) تموّل العديد من المجلات الثقافية والنوادي والتجمعات الثقافية في العالم، كمجلة "حوار" ومجلة "إنكاونتر INCOUNTER" التي يرأس تحريرها الشاعر الانكليزي المعروف "ستيفن سبندر".. والمنظمة المذكورة من كبريات المنظمات التي فرّخت إبان الحرب الباردة بين الاتحاد السوفييتي (آنذاك) والولايات المتحدة الأمريكية، وهي منظمة تموّلها وكالة المخابرات الأمريكية "C.I.A"، وكانت مهمتها تنحصر بمحاربة أي اتجاه يساري أو تقدمي، وإجهاض أي نهوض وطني أو قومي في الثقافة والتفكير في شتى أنحاء العالم. أي أنها كانت تحارب أي ثقافة تصب في بحيرة غير بحيرة الثقافة الأمريكية أو الغربية التي تهيمن عليها غائية الثقافة الأمريكية.

وفي أواسط الستينات أعلنت وكالة المخابرات الأمريكية أنها تموّل المنظمة المذكورة، وقد توسعت الثقافة الغربية آنذاك في إضاءة فاعليات الوكالة ضمن إطار منظمة (حرية الثقافة العالمية) وذلك بدفع من المؤسسات التي شكلت نواة للمنظمة التي دأبت بدورها على كشف أوراقها كلما نجحت في جزء هام من برامجها، وذلك من أجل تجديد أساليبها وطرائق عملها وخطط انتشارها، كذلك لإتاحة الفرصة أمام رموزها لمراجعة أحجامهم الاجتماعية، وعطاءاتهم الفكرية، وتعديلها، وتركيزها. ووضعها على طريق الجدوى.

وعندما أعلنت وكالة المخابرات الأمريكية عن علاقتها المباشرة في تصنيع منظمة حرية الثقافة العالمية ومجلاتها وناتجها الفكري وفاعلياتها الثقافية، تبيّن أن البعض قد تورط عن جهل في الأساليب والمرامي، والآخر كان عارفاً بما يدور، ومدركاً للنوايا الباطنة والظاهرة من وراء صناعتها، فاستساغ اللعبة، واستمرأ المعطى، ومضى في غيّه يلوّث الآخرين، ويصطاد ضعاف النفوس، بل مضى في تطوير أساليبه في احتواء الذين وَضعوا أصلاً ضمن دائرة الاهتمام، وبدأت عمليات الإشهار والتلميع وإنضاج الشخصية وتضخيمها، ودفعها إلى دائرة الفعل الثقافي مع معاكسة المألوف والموروث وتحطيمه بشكل لافت، وتحت مسميات ومصطلحات نقدية مختلفة.

وشهدت مرحلة الستينيات نشاطاً ملحوظاً في مجالات الترجمة، وانصب جل هذا النشاط على موجة من الكتاب الذين لاقوا رواجاً في العالم مثل كتّاب الوجودية وعلى رأسهم جان بول سارتر، الذي طرح أفكاراً لاقت هوىً في نفوس الشباب آنذاك، وقامت مؤسسات كبرى في وطننا والعالم بتبني هذه الترجمات المليئة بالأخطاء والأفكار معاً

ووضعتها بتصرف الجيل الذي سرعان ما أقبل عليها وهضمها وتبناها فحوَّلها إلى نظرية غدت بمنزلة المبدأ، وما إن نضج (الطبيخ كما يقال)؛ حتى كشف هؤلاء وعلى رأسهم سارتر عن تعاطفه مع الصهيونية، ووقف موقفاً منحازاً إليها، ومغايراً للنضال العربي والحق العربي.

ولم يمض عقد من عقود القرن العشرين، إلا وارتفعت نظرية مبطّنة بالدعوة إلى تبني المشروع الامبريالي الصهيوني، فيؤخذ الكثيرون بتلك النظرية الساطعة البريق، إذ تؤطرها دعايات إنسانية؛ مثل: الثقافة المفتوحة وعولمة الثقافة، وعالمية الثقافة، وإنسانية الثقافة، والفكر الحر المفتوح، وديمقراطية الثقافة... وما العولمة الثقافية –على سبيل المثال لا الحصر– إلا فخ نصب ليقع في شراكه الكثيرون من ذوي النوايا الحسنة، أو من الساذجين، أو من المقلدين المأخوذين بكل ما هو تغريبي؛ أو بوابة تعبر منها جائحة صهيونية تعمل على إلغاء الخصوصية، وطمس الهوية، وإلغاء الكون القومي. لا للشعب العربي فحسب؛ بل ولكل شعوب العالم الثالث تحت سطوة شهوة الهيمنة والتسلط وابتلاع الحق وإلغائه والتنكر للواقعية والعقلانية.

وهنا لا أريد الإسهاب في التفاصيل فقد سبقني بالفضل كثير من الغيارى والشرفاء والعروبيين؛ لكنني أردت أن أشارك في تحديد مكانة المثقف على ساحة المعركة الدائرة في السر والعلن، علَّ اللاعبين خلف الستارة ينسحبون أو يظهرون علانية (وهذا أكبر وأشرف مما جبلوا عليه)، وأن أنبّه –ولو بالإشارة– إلى الطرائق الجديدة التي أضحت أكثر إبطاناً وكيداً ومخاتلة مع وجود وسائل الاتصال والتقنيات الإعلامية والإعلانية الجديدة بملكياتها الأمريكية–الصهيونية البحتة.

لقد خضعت كثير من المفهومات الثورية والتقدمية خاصة للتحريف والتطويع والتسييس ثم وضعت في خدمة الأغراض غير الشريفة التي تخدم قوى معينة.. فالأيديلوجيا –مثلاً– تعني في الأصل "علم الأفكار" وهو علم –كما هو معروف– صنعته الثورة الفرنسية، فتحوّل مع الزمن (وبفعل الظروف والمتغيرات السياسية ناهيك عن الحرب الباردة)؛ إلى نسيج من أفكار معينة يراد توجيهها، ولعلها فُرضت على الناس قهراً وقسراً لتكون المرجع في سلوكهم وضروب نشاطاتهم.. ثم قامت المؤسسات الصانعة للسياسة والديناميات الاجتماعية بتجزئة هذا العلم،

ومن ثم حرفه، وربطته بغائيات استعمارية – استبدادية – استعلائية، لتحوله إلى وسيلة تفعل فعلها في الماضي والحاضر والمستقبل.

وهنا –ربما– يعنُّ على البال سؤال يقول: كيف ينجو المثقف بنفسه وهو يسير على حقل من الألغام، بل كيف ينأى بذاته عن الفخاخ المنتشرة في كل مفصل من مفاصل الحياة الثقافية الوطنية، القومية، العالمية؟

والإجابة التي ستلحق بها شروحاتها ستكون جد بسيطة: أن يبدع المجتمع، أن يرسم الإنسان، أن يصوغ الوطن مجتمعاً حضارياً..

قال الفيلسوف اليوناني "ديمقريطس" منذ قرون: "إنني أفضّل أن أظفر بفكرة تتقدم بها الحياة على أن أظفر بمُلْك فارس كلها..".

إذن فمن يصوغ إبداعاً يدفع بمجتمعه نحو الحضارة والتقدم سيحتل مكانة الريادة فيها، لأن المجتمعات البشرية تمنح الكاتب مكانة لا يدانيها غيره ممن يعيشون في عصره، ولو أن الكاتب أدرك سمو مكانته، وصدى كتاباته في المجتمع؛ لكان أكثر الناس حرصاً على القيم والمبادئ التي يصبو إليها أفراد المجتمع، ومن هذه القيم؛ الصدق مع النفس، والإخلاص لما يؤمن به حتى ولو اختلف بإيماناته مع من حوله، لأن الصحيح المفترض أن يأتي –الكاتب– بجديد يغيّر وجه الحياة.

ومنها الجدّة التي يأخذ بها الكاتب نفسه وعمله، وبالتالي سيكون بجديته هذه رائداً اجتماعياً لأنه يقدم المثال للآخر على المثابرة والحرص، الدأب والتقدم والمضي.

ومنها الواقعية والعقلانية، كأن يعرف ما عليه من واجبات وما له من حقوق، وأن يخطط لهذه الحقوق والواجبات أفضل تخطيط ليقدم بنقاء ما استقر في وجدانه من إبداع يؤديه للمجتمع.

ومنها الجِدّة التي تصدر عن جوهر خالص؛ هو القدرة على التجديد حين تدعو حاجة الحياة إلى تجدد..

ومنها الموضوعية التي يلتزم بها في حكمه على الأشياء، والتي تنجيه وتقيه من هوان المجاملة، إذ لا يمكن لكاتب يبدع فكراً جديداً أن يظل مسكوناً بها جس (البريق) أو مقتعداً برجاً عاجياً، أو متدثراً بأغطية وهم الذات المتضخمة، أو دوّاراً مع أكذوبة "الأنا" الوحيدة المتوحدة.

ومنها العفة النفسية؛ فلا يقيس إبداعه بمقياس جائزة سخية، ويبيع اسمه وتاريخه ومواقفه ومبادئه من أجل رفاه زهيد، أو أن يغير مواقفه من أجل صفقة رسمية أو نزوة فردية.

ومنها الموقف وهنا جوهر القصد: فالمبادئ الثابتة عنوان للشموخ والإباء والشمم، وما تقلّب امرؤ في مبدأ إلا وكان نابتاً –في الأصل– في مستنقع، وما تنكر امرؤ لقيمة إلا وكان وراءه جرثومة في النسب أو الانتماء. وما خرج امرؤ على إجماع وتجاوز فضلاً إلا وفي داخله قزمٌ (هو – هو) داخلاً وخارجاً.

فإذا توافرت هذه الشروط الأخلاقية والنفسية في المثقف؛ فإن مجتمعه سينتدبه رائداً وحادياً ومؤدِباً وموجِهاً، وبالتالي يحق له أن يسهم في البناء الاجتماعي، ويستحق بالتالي احترام الأمة، لأنه أبدع فكراً قام عليه مجتمع، فرسم وطناً حضارياً جديداً..

وهكذا ينجو بنفسه من الفخاخ وينأى عن الألغام، حيث تبتعد عنه تلك المؤسسات والوكالات ومصانع الأفكار، وصنّاع الثقافة، لأن لها أتباعها من أولئك الذين يفتقدون لشروط الإبداع، ولا يمتلكون الشروط النفسية والأخلاقية، فابتعدوا عن المجتمع، وبالتالي لفظتهم أمتهم، فتحولوا إلى مرتزقة، ومنتهزي فرص، وصيادي جوائز.. أما مسرحهم وأماكن لعبهم فكان دائماً وراء الستارة، إنهم يمارسون اللعب في الظلام مع الاعتذار من الكاتبة الزنجية توني موريسون، لأنني استعرت عنوان كتابها كخاتمة لأطروحتي هذه..

❑❑❑

من ملفات الأدب التونسي

قصة القصة في ((حركة الطليعة))

د. الطاهر الهمامي

I- على سبيل التأطير

فتح جيل الطليعة عينيه على الكتابة في الستينات، وهي الفترة التي شهدت محلّياً حدثين سيكون لهما كبير الأثر هما تطبيق "الاشتراكية الدستورية" وظهور اليسار الجديد.

فقد اتخذت الدولة التونسية غداة نشوئها جملة من الإجراءات الهادفة إلى تصفية بعض العوائق الموروثة عن النظام البايوي.

ففي مستوى هياكل السياسة تم إلغاء نظام "الفياد" وفي الاقتصاد حل الأحباس وتوسيع نمط الإنتاج الرأسمالي، وفي القضاء والتعليم تم التوحيد على أساس مدني، وفي الأحوال الشخصية التقنين على أساس احترام نسبي لحرية الأفراد(1). كما شُرِع في التخفيف من وطأة الأمية وعديد العادات البالية وتصدرت شعارات "التعصير" و "الإصلاح" و "فرحة الحياة" سائر خطب السنوات الستين وصحافتها وأنشد المنشد: "هذه الفترة التي تحياها الأمة التونسية هي من تلك الفترات البطولية التي تجتازها الأمم الناهضة، اليقظة، المتطلعة إلى الكمال، التائقة إلى السمّو، الحريصة على بلوغ المرتبة الفضلى بين شعوب الدنيا قاطبة"(2). ودُوفِعَ عن "العمل الجماعي" الذي يحررنا من التخلف ويقودنا إلى الازدهار والحرية"(3). لكن الشعور الذي كان سائداً لدى بعض رواد الطليعة حين ظهورها هو أن البنى الأدبية لم تواكب هذا التطور وقد آن الأوان لإلحاقها به فـ "التحوير الهيكلي يجب أن يكون شاملاً لكل قطاعات المجتمع حتى يمكن القول بأن المجتمع قد تطور فعلاً"(4) ومن ثمة نُوديَ إلى ضرورة الاستغناء عن فكرة البطل في القصة "ما دمنا في عهد التعاضد والاشتراكية الدستورية"(5) وإلى ضرورة الانكباب على دراسة التغيير الذي طرأ فـ "العوائد والتقاليد التي كانت سائدة وقت الاستعمار لا وجود لمعظمها اليوم... وأصبحنا لأول مرة.. نرى الأب والأم والأبناء يتشاورون ويتناقشون"(6) فمثلما "رفع الحجاب عن المرأة يرفع اليوم عن الأدب"(7).

كان من الطبيعي أن يشهد تطور البنى والأشكال الأدبية والفنية بطءاً في نسقه بالمقارنة

***تطور البنى والأشكال الأدبية والفنية أبطأ في نسقه بالمقارنة مع تطور الهياكل الاقتصادية والاجتماعية.**

مع نسق التبدلات الطارئة مع الهياكل الاقتصادية والاجتماعية لكن الركود الذي كان يميز الحياة الأدبية والثقافية في الستينات من ناحية وضجيج "البناء والتشييد" من ناحية ثانية، وحدود فهم المبشرين بالطلائعية لحقيقة ما يجري تحت أنظارهم من ناحية ثالثة، جعلهم يتصورون أن ما يفصل الأدب التونسي عن العصر يساوي مسافة ما بين الأرض والمريخ، ولهم عذرهم في ذلك فالنقد كان نقد الانطباعات التي غالباً ما تحركها صداقة أو عداوة(8).

والقصة معظمها سجين البنية التقليدية ولا يتعدى سرداً وفق نمط معروف لواقعة اجتماعية أو وطنية من وقائع العهد الاستعماري. "والمجتمع التونسي الذي أنجبه الاستقلال لم يعره كتابها أهمية كبيرة"(9).

وسواء تعلق التمرد بالمعايير النقدية السائدة أو بأغراض القصة والشعر سُجِّل احتفال شبه مطلق بالمضامين على حساب الأشكال، وفقدان لاستقلالية الأدب بعدما أصبح "يستمد اتجاهاته من ميادين خارجة عن نطاقه ولا يتطور تطوراً داخلياً" ولاستقلالية الأديب وقد آن الأوان كي يكون "سيداً في ميدانه" ويترك السياسة للسياسيين(10).

القصص في معظمها سجينة البنية التقليدية ولا يتعدى سرداً وفق نمط معروف لواقعة اجتماعية أو وطنية.

لكن عناصر التمرد خلال هذه الفترة لم تكن معدومة وتراكمها هو الذي سيفضي إلى النقلة الطليعية. وأصبح القارئ باستطاعته أن يعثر، قبل ظهور الحركة بسنين، على مثل الكلام التالي في مطاوي الصحافة الأدبية: "أدبنا يوجد فينا لما نخلق نحن بعقولنا، بقلوبنا، وبمجتمعنا الثوري.."(11) وعلى مثل هذا السؤال المحرض: "أو ليس في مستطاعك أن تكون أنت أنت؟" (12) وعلى مثل هذا الجواب القاطع: "الواقع التونسي هو منبع إبداعنا، لا الغرب ولا الشرق"(13).

ولم تأت أواخر العشرية حتى صار بعض المجلات الصادرة يخصص حيزاً لـ "الإنتاج الجديد" وينشر قصصاً غير مألوف الشكل يقدمه لقرائه ويطلب رأيهم فيه(14) وصار المتتبع للحياة الأدبية يستطيع أن يقرأ لجل الذين سيتزعمون حركة الطليعة نصوصاً تعلن التجديد وتكرسه. ولم يكن يعني وقتها أكثر من إعادة ربط الأدب بالحياة، ودارت خلال السنة التي سيشهد مطلع شتائها نشر النص الأول من نصوص الحركة رحى نقاش حول "الأدب والمدار المغلق"(15) وعقب بعضهم تعقيب الواثق: "ألا إن الأدب مغامرة أو لا يكون"(16) على درب القائل قبل بضع سنوات "الأدب ثورة أو لا يكون"(17) بعد أن كان "الأدب مأساة أو لا يكون" على لسان محمود المسعدي وفي مناخ الوجودية.

بيد أن سياسة "الإصلاح" و "التعصير" كانت، من جهة أخرى، تسير نحو المأزق الذي ترددت فيه بعد حين (ما يعرف بأزمة 69 التي وضعت حداً لمشروع "التعاضد"). فقد تضاعفت أزمة الخطاب الأدبي التقليدي بأزمة الخطاب السياسي المعاد.

إلا أن الظروف الداخلية التي أحاطت بنشأة حركة الطليعة لم توجد بمعزل عن بعض الملابسات الخارجية التي أسهمت هي أيضاً في طبعها وتوجيهها، من ذلك أن هزيمة 67 العربية لم تمر دون أن تخلف شعوراً عاماً بالإحباط لدى المواطن عموماً والشباب المثقف خصوصاً نتج عنه اهتزاز الثقة في الخطاب القومي بل وفي الانتماء العربي ذاته. وربما لم يجد نظام الحكم أنسب من هذه الفرصة لإذكاء الروح "القومية التونسية" ومعالجة الفراغ الأيديولوجي الذي بدأ يبرز وبات يتعذر على "الاشتراكية الدستورية" سده

أمام خطابين أضحيا يستهويان الشباب: الخطاب اليساري والخطاب القومي.

وفعلت فعلها انتفاضات الشباب في العالم. ولم تتخلف منشورات الطليعة الباريسية وإخبارها عن الوصول ومتتبعوها من تونس عن تلقفها بل أن أحد أقطاب "الرواية الجديدة" استُقْدِم "ليُحدّث الشباب عندنا عن القصة وعن السينما، وعن هذه النظرة التجديدية"(18) والستينات، إلى ذلك، شهدت بلوغ دعوة "النقد الجديد" و "الفلاسفة الجدد" و "المسرح الجديد" وهي نظريات ذاع صيتها وقتها بديلاً عن الواقعية والواقعية الاشتراكية المحشورة في خانة "القديم" ووردت مع سائر الواردات على بلدان الجنوب ومن بينها تونس حيث "انفتحت لها أذهان جماعة من الطلبة فأخذوا بدورهم.. يجربونها –على صعيد البحث الجامعي– في النصوص العربية"(19).

ولم تتخلف أصداء الطليعة الأدبية ببعض العواصم العربية عن الوصول إلى الساحة التونسية ومنها طليعة وادي النيل التي كانت ترد على السوق مجلتها "فاليري 68" ومنها أيضاً طليعة المغرب التي كانت تصدر "أنفاس" وتربطها صلات تعاون بنظيرتها التونسية.

II-الجناح

تنشأ حركة الطليعة في هذا السياق وتكون ضربة البداية قصة اختار مؤلفها عز الدين المدني أن يسمها بـ "التجريبية" هي "الإنسان الصفر" المنشور جزؤها الأول تحت عنوان "حزب الفجر" في موفى 1968(20). ولا يلبث صاحبها أن يشرع في نشر بيانه القصصي بعدما أثارته القصة من ردود فعل مناهضة قادتها أوساط محافظة على صفحات بعض المجلات والجرائد(21) وأخرى مناظرة كانت قاعدة لبداية التشكل الطليعي والوعي الجماعي الحركي(22).

وعرّف البيان الطريق الجديدة بكونها "الطريق الثالثة بين المغرب والشرق"(23). وهذه فكرة مركزية انبنى عليها خطاب التأسيس الطليعي. إنها "طريق الواقع التونسي، والمجتمع التونسي، والتاريخ التونسي، والمعاصرة التونسية والخلق التونسي، هي طريق التونسية بكل اختصار"(24). التي جعل منها الرواد حجر زاوية في النظرية والنقد والإبداع وعدُّوها أحد اكتشافات الأدب الطليعي التونسي "الأدب العربي الوحيد الذي تفطن أصحابه إلى ضرورة الكف عن تقليد الغربيين ومراجعة الهياكل التي انبنى عليها الأدب العربي طيلة تاريخه الطويل"(25) وأضحى تجلي "الشخصية التونسية" في الأثر هو المدار والمعيار.

تكبر الحركة وتنجح في كسب اهتمام الساحة الأدبية ويجتاز صداها حدود الوطن وتتبلور أجنحتها وتنحو منحى التكتل والاستقلال بمنابرها الصحفية ونواديها وسائر فضاءاتها. لكن الدارس إذ يروم ضبط تركيبتها والتمييز بين من انتمى إلى صفوفها ومن لم ينتم فإنه يصطدم بمشكل المعايير التي ينبغي اعتمادها واستقر الرأي عندي على حسمه في ضوء الاعتبار التالي:

*عناصر التمرد لم تكن معدومة وتراكمها أفضى إلى النقلة الطليعية.

انتمى إلى الحركة –بقطع النظر عن طبيعة الانتماء، شكلياً أو فعلياً –كل عنصر كانت له صلة بالتنظير والدعاية والدفاع أو إمضاء البيانات(26) أو الإشراف على صحافة الحركة أو تبني شاراتها النصية المميزة.

وعلى هذه القاعدة أمكن حصر 44 عنصراً ألفت جملتهم المجموع الطليعي الذي نشط بين 1968 و 1972 ومارس ما يزيد نصفهم القصة نشاطاً رئيسياً أو فرعياً تحت واحدة أو أكثر من

شـاراتها المتعـددة –موروثـة أو محدثـة– (قصـة، أقصوصـة، قصـة تجريبيـة، قصـة تكعيبيـة، خبـر، لوحة، خلق وإنشاء، إنتاج، كتابة، كتابة مضادة) علـى النحـو التـالي، حسـب الترتيـب الالفبـائي للأسماء:

وإذا رتبنا المجموع الطليعي ترتيباً راعينا فيه حجم إنتاج كل واحد وجدنا بين العشرة.

الكاتب	قصة	قصة تجريبية	قصة تكعيبية	أقصوصة	خبر	لوحة	خلق وإنشاء	إنتاج	كتابة	كتابة مضادة
1)إبراهيم بن مراد	14									
2)إبراهيم الأسود	4									
3)أحمد الحاذق العرف	1						1		1	
4)أحمد ممّو	5						1			
5)أحمد القديدي	5			1	4		1			
6)البشير بن سلامة						5				
7)توفيق الزيدي										
8)حمادي التهامي الكار	1						1	3	1	1
9)حسين الواد	3						1	1		
10)رضوان الكوني	9								1	
11)مبارك السنوسي										
12)محمد بن صالح بن عمر	1									
13)محمد رضا الكافي			1					2		
14)محمد مديوني							1			
15)محمود التونسي	6				2		2			
16)نور الدين عزيزة			1							
17)عبـد القـادر الطرابلسي	5			1				1		
18)عبد السلام خروف	3							1		
19)عز الدين المدني	3	1					1	1		
20)سمير العيادي	13						2	1		
21)سالم ونيّس	5									
22)وحيد الخضراوي	1							1		
23)يوسف الحناشي	3						1			

الأوائل ستة تعاطوا هذا الجنس: ثلاثة منهم نشطوا نشاطاً رئيسياً هم عز الدين المدني فسمير المدني فإبراهيم بن مراد(27) والبقية نشاطاً فرعياً وهم المنظر الناقد محمد بن صالح بن عمر (كتب "قصــة" يتيمــة) والشــاعر أحمــد القديــدي (كتــب الـ"خبر") والمنظر البشير بن سلامة، رئيس تحرير مجلة الفكر، (كتب الـ "لوحة").

كما وجدنا أن النص القصصي احتل المرتبة الثانيـة فـي الإنتـاج الطليعـي بعد النص التنظيري ولكن قبل النص الشعري، وهو ما يعكس الإقبال المتزايد على تعاطي السرد خلال هذه الحقبة.

وقـد أرجـع عبـد الله العـروي الظـاهرة، فـي معرض تفسيرها، إلـى أن "عهداً كبيراً من تـاريخ الرواية ينتهي عندما تحل وجهة النظر البورجوازية

***الظروف الداخلية التي أحاطت بنشأة حركة الطليعة لم توجد بمعزل عن الملابسات الخارجية.**

الصغيرة" بناء على أن "الوسط الروائي بامتياز كان دائماً الوسط البورجوازي على امتداد فترة الصعود البطيء للطبقة البورجوازية... وفي سني مراهقتها العتيدة.. وسني النضج أخيراً" وبالتالي فالقصة (يقصد القصيرة) أنسب الأشكال السردية لمجتمعاتنا "المبددة، فاقدة الوعي"(28).

وبلغ الإنتاج الطليعي من القصة ذروته عام 71 وهو العام الذي أوغل كتابها خلاله في التجريب والبحث عن هوية النص المطلوب.

وإذا عدنا إلى الجهاز المفهومي وجدنا في رأس الأفكار التي طرحها منظروها انطلاقاً من ضرورة المشاكلة بين الكل والواقع أن "القصة الحقيقية هي التي تكون في تركيبها صورة مصغرة لتركيب المجتمع"(29) وبذلك فحسب يمكن بلوغ "قصة تونسية صميمة"(30).

وعلى الأساس نفسه رُفِضَت القصة الكلاسيكية لأن "التمهيد والعقدة والحل أشكال مستوردة من الخارج"(31) وعُدَّ طلائعياً من "يتخلى عن استخدام الأشكال الأوروبية المستوردة ويستعيض عنها بأشكال يخلقها هو بالاعتماد على الواقع التونسي والمجتمع التونسي أو العودة إلى الأنواع القصصية العربية القديمة"(32) وشملت إعادة النظر في مفهوم القصة مضمونها وفلسفتها فإذا هي "بحث" و "بحث وجودي" و "غربة" و "سؤال" ومغامرة ولا تصلح أن تكون حجة أو تكون وثيقة اجتماعية".(33) وتعليل ذلك أن "التمزق الإنساني" أثر في القصة "حتى أصبحت مادتها ممزقة ومشوشة، كأنها الحياة ذاتها في فوضاها الظاهرية". ولكن أيضاً في "تنظيمها السري الخفي"(34)

ولم يقف تنظير القصة الطلائعية عند هذا الحد بل تعداه إلى تقنين شكلها انطلاقاً من واقع العقليات المتواجدة بالمجتمع "عقلية الأشخاص الذين يعيشون حياة الخصاصة والجهل، وعقلية الذين يعيشون حياة اليسر ولهم نصيب من الثقافة، وعقلية أخرى ظهرت بعد الاستقلال، جديدة..."(35) وميز في ذلك بين الشكل الغرضي (Forme thematique) والشكل الفني (Forme technique) واعتبر الخلق ديدن القاص لأن منشأ القصة الحديثة أوروبي فيما التجديد ديدن الشاعر لأنه يرث أشكالاً ضاربة في القدم(35).

واستغل الطليعيون كل الفضاءات الممكنة للتبشير بمشروعهم ومنها فضاء النصوص الإبداعية ذاتها فتحول أديم النص القصصي والشعري والمسرحي إلى مكان يسفر منه وجه الكاتب ليقول:

نحن هنا، وهذا جديدنا! وهكذا جاءت أولى القصص الحاملة شارة التجريبية متضمنة إعلان الكتابة الجديدة: سأبنيك يا وطني سأبنيك بالحروف البينات بالكلمات النيرات بالعبارات المشرقات بالمعاني البليغات..."(37) بل بيان ثورة الكتابة: "سأبنيك يا وطني بالقلم الثوري بالشعر النضالي بالأسلوب المتمرد التقدمي بالتعبير الشعبي الحي النيّ" وهي ثورة إطارها أوسع من أن ينحصر في الكتابة: "لا تمش في ظل غيرك فتفقد ظلك... لا تتكلم بلسان غيرك فتلوك دماً عكراً... انهض الفجرُ قد انفلق الصبح قد أبلج الضياء قد انتشر.. الفجر انفجر بعدُ بعدُ بعدُ.."(38).

احتل النص القصصي المرتبة الثانية في الانتاج الطليعي بعد النص التنظيري وقبل النص الشعري.

و"الإنسان الصفر" لم تكن الأولى التي ضمنها داعية الأدب التجريبي وعياً نظرياً بفعل الكتابة السردية الحديثة فقد سبقتها ظهور الطليعة نصوص ضمتها "خرافات" (1968) منها خاصة "سقيا يا مطر"(39) التي يطل الكاتب في غضونها ليدافع عن نهج مغاير في القص فإذا

القصة "هي التي تجرّ كاتبها لا الكاتب هو الذي يجر القصة" فإذا "الموت في القصة مشكل فني صرف والخواتم لا تهم صاحبها كثيراً" بما يعني ذلك من استقلالية العالم القصصي عن خالقه. ويتسع النظر النظري داخل النص الإبداعي ليشمل نقداً ساخراً لصورة الأديب التقليدية وهيئته ونفسيته. وملخص ما يوعز به الكاتب إلى قارئه أن القصص اصطناع وإن الكائنات التي تتحرك داخله إنما هي كائنات ورقية، على نحو ما يذهب إليه الإنشائيون، وإن إحالة ما يجري فيه على الواقع التالي، كما كان يفعل المستهلك العادي، أمر باطل.

III-على سبيل الرأي: الجناح المهيض؟

إن الناظر في هذه الأفكار التي كان أصحابها يطمحون عند انطلاقتهم إلى "زيتونة لا شرقية ولا غربية" باستطاعته أن يقف على مصادرها الغربية وغربة الكثير منها عن الواقع المجتمعي التونسي. فـ "الرواية الجديدة" التي طرحت نفسها بديلاً عن القص الكلاسيكي –ذي الأبوة البلزاكية–والتي نقضت المنطق والواقع والوعي وأعلنت اللاموقف واللامعقول والعبثية أساساً لـ "الإبداع" بحجة أن تلك هي سمة الحياة الحاضرة وذلك هو مقتضى استقلالية الأدب وحرية الأديب، و "النقد الجديد" الذي حمل هذه المفاهيم وأعلن مقاطعة الطرائق النقدية "التقليدية" القائمة على ربط الأثر بكاتبه والكاتب بوسطه الاجتماعي، والشكل بمضمونه، بل وأعلن "موت الكاتب" وموت الشخصية القصصية، وسلطة النص المطلقة وأن ليس للنقاد من مهمة سوى وصف الأثر وصفاً شكلياً(40)، شكل كلاهما (تلك الرواية وهذا النقد) مرجع الجناح القصصي في حركة الطليعة دون أن يعني ذلك قطعاً مع بقية المنظورات كالمنظور الاجتماعي الذي حضر عبر إحدى مقولاته الغولدمانية الأساسية حول "علاقة الشكل الروائي بهيكل الوسط الاجتماعي"(41) التي انتقاها التنظير الطليعي واحدة من أكبر مرتكزاته الفنية بعد أن أخضعها لمنظوره الشكلاني وعاملها كمرادف لانعكاس الواقع في الأدب فوجد نفسه يدافع عن ضرب من التصويرية الآلية(42).

نشأت حركة الطليعة في ضربة البداية مع قصة عز الدين المدني الإنسان الصفر.

وقارئ "الإنسان الصفر" وقبلها "سقياً يا مطر" وبعدها "العدوان" للمدني أو غير ذلك مما نشر لسمير العيادي ومحمود التونسي وإبراهيم بن مراد وأحمد ممو ورضوان الكوني وسالم ونيس(43) لا يجد عناء في تسجيل وفاء هؤلاء لمقولات "الرواية الجديدة" في الغرب وتقيدهم بتقنياتها وطريقة تعاملها مع اللغة والأشياء، وهي التي أفرزتها الأوضاع الخاصة بأوروبا وأمريكا الشمالية البالغة درجة عالية من التعقد والتعفن وحيث صار الجنون والانتحار "قدر" الشخصية القصصية، إن وجدت شخصية أصلاً، لأن الاتجاه يسير نحو تكريس التشيّؤ على أيدي كتاب نراهم افتقدوا البوصلة وحيث روجت وسائل الإشهار والداعية للفردانية واليأس واللاهدف. فـ "الإنسان الصفر" –مثلاً– "تعبير رجل يبحث عن نفسه من خلال عالم اللغة والأشياء" يهذي فجراً بين يقظة ومنام حتى يتبين أبيضه من أسوده ويخرج صبحاً إلى أسواق المدينة فيسرق خبزة ويقبض عليه كي يحاكم ظهراً ويسجن في "مُرَبَّع العصر والعسر". هذه الأحداث لا تستغرق إلا حيزاً محدوداً من مساحة 47 صفحة استغرقتها القصة بأجزائها الثلاثة أما الباقي فـ "انفجار ذاتي تلقائي مجاني محض" تحتشد بفعله النصوص

قديمها وحديثها وتتعدد سجلات القول وتتكدس العلامات بأنواعها ويحوِّل تيار التداعي المتكلم – الإنسان الصفر –شخصية فسيفسائية ملفقة.

الرجل بسيط وبائس والحدث سرقة فمحاكمة فسجن وإذا به يضيع ويغيب في تلافيف تجريب التقنيات السردية فيطغى الاصطناع ويبدو الموضوع كما لو كان مجرد مطية لاستخدامها والتدليل على إتقانها. وبالرغم مما جرى على لسان الراوي/ البطل من مِزَق نصيّة تحيل على الواقع الخاص– التونسي والعربي و "العالم ثالثي" –وبالرغم من كونه "عريان فريان حفيان جوعان" فقد جاء لا يختلف كثيراً عن أي شخصية مأزومة "مريضة" من شخصيات العالم الروائي الذي أفرزته عبثية واقع كتُّاب الشمال(45).

فهل بلغ المجتمع التونسي في الستينات – ولم يمض على خروج الاستعمار المباشر غير سنوات– حداً جعله شبيهاً بمجتمعاتهم التي نضجت جراحها على نار هادئة طيلة قرون؟ وهل كان لا بد لتأكيد عصريتنا من استعارة عيونهم ننظر بها إلى الحياة وأفهامهم نفهم بها الأدب ومشيئتهم نسوق بها أبطال قصصنا وشخوصها إلى الهزيمة والانهيار والدمار؟ ثم أين مكان القارئ الذي باسمه ومن أجله كانت "الثورة" الطليعية والحال أن جسور التواصل معه في العالم السردي مقطوعة أو تكاد فلا تنقيط ولا فواصل ولا علة ولا معلول ولا هدف ولا لغة مشتركة وإنما انفجار تلقائي محض؟ (46).

وإذا كان "الشكل... هو الواقع بعينه" فهل جاء شكل هذا القص "التونسي" وجاء الميل إلى الترف الشكلاني يترجم عن واقع تونس ومجتمعها في وقت كان يحتاج فيه قبل كل شيء إلى أن يمسح من عينيه التراب الذي يعميها كما يقول بريشت، تراب الفاقة والجهل والمرض والتبعية؟

إن المسافة ظلت في نظرنا بعيدة بين ما أعلن عنه القصص التجريبي نظرياً وما كرسته الكتابة. بين النوايا والأعمال، ويرجع ذلك فيما يرجع إلى عوائق التصور الذي قاد وساد بين الجماعة الطليعية خلال هذه الحقبة من تطور اليسار واليمين بتونس، ولعل هذه التجربة أن تكون قد جسدت، على طرافتها وتوقها العادل إلى نحت الكيان ومواكبة الزمان، وجهاً من وجوه التبعية التي حكمت علاقة البلد بالغرب.

***

اعتمدنا عز الدين المدني مثالاً لكونه رائد النهج التجريبي والوحيد الذي أردف إنتاجه القصصي بتنظير غزير وحول "الإنسان الصفر" تحديداً دارت معارك القصة التونسية الحديثة(47).

❑❑

***عرف بيان الطليعة الطريق الجديدة بكونها الطريق الثالثة بين المغرب والشرق.**

▪ إحالات

(1) انظر: التراكم الرأسمالي والطبقات الاجتماعية في تونس منذ الاستقلال –محمود بن رمضان– أطروحة دكتورا دولة مرقونة وغير مؤرخة– ص171–172.

تتضمن جواباً مستفيضاً على سؤال طبيعة المجتمع التونسي القائم وتقدم تفاصيل تشكل "الرأسمالية التابعة" بتونس وخصائص تركيبتها الاجتماعية.

(2) الفكر– افتتاحية عدد مارس 1965.

(3) الباهي الأدغم، كاتب الدولة للرئاسة، في موضوع سياسة التعاضد– العمل 69/2/6 ص1.

(4) محمد بن صالح بن عمر: قضية الأشكال والمضامين – العمل الثقافي 69/12/12

ص9.

(5) محمد بن صالح بن عمر: نحو قصة تونسية– الع، الث 69/2/27 ص4.

(6) المصدر السابق.

(7) بيان بإمضاء الطلبة: الطاهر الهمامي وإبراهيم بن مراد ومحمد الحبيب الزناد ومنصف الوهايبي ومحمد باردي وحسين الواد ومحمد السويسي ونور الدين بن بلقاسم– الفكر ع 4 جانفي 69 ص 75.

(8) تصف افتتاحية العدد الذي خصصته مجلة الفكر للنقد هذا الواقع فتقول:

"النقد عندنا لا يعدو أن يكون خصومات عنيفة.. أو مجاملات وإطراء وكلمات معسولة... فهل يصح لنا أن نقول بعد هذا أن لنا نقداً ونقاداً"؟ ع4 – جانفي 77.

(9) صالح القرمادي: القصة في تونس منذ الاستقلال، حوليات الجامعة ع2– 1965 ص75.

(10) م. بن ص، بن عمر: لماذا الأدب الطلائعي التونسي؟ الفكر ع3 ديسمبر 70 ص 37.

(11) عز الدين المدني: اللغات. ماي 62 ص 38.

(12) عز الدين المدني: اللغات. أفريل 62 ص8.

(13) عز الدين المدني: من استجوابه بجريدة "لاكسيون" الناطقة بالفرنسية 67/11/5 ص7.

(14) مجلة الإذاعة – 68/11/15 ص19.

(15) محمد مصمولي: الأدب والمدار المغلق– أدب وثقافة (العمل) 68/7/26.

(16) الطاهر الهمامي: لماذا يركد الشعر في بلادك؟ أدب وثقافة. (العمل) 68/11/1 ص6.

(17) عز الدين المدني: اللغات. ماي 62 ص 38.

(18) مجلة الإذاعة: ألان روب قراي بين واقع وخيال 68/12/15 ص16.

(19) توفيق بكار: كُتّاب من تونس (بمعية صالح القرمادي) – منشورات سندباد– باريس 81 ص30 (تعريب شخصي).

(20) الفكر 3 ديسمبر 68 ص 59.

(21) انظر مقالات محمد الصادق بسيس والبشير العريبي –خاصة– المنشورة بمجلة جوهر الإسلام وجريدة الصباح بداية من ديسمبر 68 أي أياماً معدودات بعد صدور "الإنسان الصفر".

(22) انظر بيان الأدباء الشبان (الطلبة) بعنوان كلمة للتاريخ الفكري– الفكر ع 5 فيفري 69 ص 13.

(23) عز الدين المدني: كلمات عن القصة –ثقافة ع1– شتاء 69 ص 16.

(24) عز الدين المدني: الأدب التجريبي بين مراجعة ومواصلة الع الث 70/9/11 ص6.

(25) م. بن ص. بن عمر: لماذا الأدب الطلائعي التونسي؟... ص 37.

(26) نَدَر أن كانت المشاركة في إمضاء بيان مجرد عملية تضامنية فرضتها ملابسة استثنائية– مثال المنصف الوهايبي الذي أمضى بعض بيانات الجماعة رغم موقفه (القائم على مناهضتها).

(27) صدرت أول مجموعة قصصية لسمير العيادي بعنوان "صخب الصمت" سنة 1970 أما إبراهيم بن مراد فقد انتظر سنة 1982 كي تصدر مجموعته "الوجه الآخر للحكاية".

(28) عبد الله العروي: الأيديولوجيا العربية المعاصرة نشر ما سبيرو– باريس 67 ص ص 201–205.

(29) م بن ص بن عمر: نحو قصة تونسية الع الث – 69/7/26 ص4.

(30) المصدر نفسه.

(31) حسين الواد: اتجاهنا –الأيام 71/3/15 ص4.

(32) م. بن ص. بن عمر: استجواب مجلة الشباب– جانفي ف/ م 71 ص 37.

(33) عز الدين المدني: الأدب التجريبي الشركة التونسية للتوزيع 72 ص 52–53.

(34) عز الدين المدني: المجزوم بالصمت الع الث

70/7/31 ص4.

(35) م. بن ص. بن عمر: نحو نظرية عامة في الشكل القصصي التونسي- ثقافة ع5 جانفي 71 ص 10.

(36) فكرة عبر عنها ابن عمر في المصدر (32) وحسين الواد في "قضيتنا في القصة رفض المستورد وخلق لا تجديد" –الأيام 71/4/5 ص4.

(37) عز الدين المدني: الإنسان الصفر- حرب الفجر... ص59.

(38) المصدر نفسه.

(39) سقيا يا مطر –خرافات- الدار التونسية للنشر 68 ص6.

(40) هذا ما ردده النقد الطليعي في الفترة الأولى على الأقل. انظر مثلاً م. بن ص. بن عمر في: لماذا الأدب الطلائعي التونسي (ص33) ومع العيادي الشاعر... الع الث – 70/12/4 (ص5).

(41) م. بن ص. بن عمر: تعريب مقتطف من كتاب غولدمان "في سبيل سوسيولوجيا روائية". الأيام 70/5/25 ص3.

(42) يقول المدني "إن الشكل لا يكون شكلاً قصصياً أو روائياً فنياً وعلى قدر وافر من النجاح... إلا متى كان هذا الشكل هو الواقع بعينه" –الشكل الفني والواقع- الفكر ع 6 مارس 70 ص20.

(43) العدوان قصة في حلقات نشرت ابتداء من 69/3/14 بالعمل الثقافي، ونشرت مجموعة قصص التونسي "فضاء" سنة 1973، ومجموعة ممو "لعبة مكعبات الزجاج" سنة 1974 ومجموعة الكوني "الكراسي المقلوبة" سنة 1973 فيما لم تصدر قصص ونّيس مجموعة.

(44) عز الدين المدني: الأدب التجريبي: أسسه وغاياته (البيان الأول) الفكر ع ديسمبر 69 ص11.

(45) عالم "البحث عن الزمن الضائع" مارسيل بروست و "أوليسيس" لجيمس جويس و "المغنية الصلعاء" لاوجين يونسكو، مثلاً.

(46) من قبيل: "...لكّم ملَّك الأقوى من شعقٍ الأدهى من دَبَق الأنظى من يتق الأرهى من فرق الأفضى من شبق انقروا كُتِب بامْسِ ذ ألي شهقٍ زقق نهق نقق من قققٍ الأشرى من كَرَقٍ الأبقى..." الخ الإنسان الصفر –حزب الفجر- الفكر ديسمبر 68 ص 56.

أو من قبل "... صباح الخير يا أمي صباح الخير يا أبتي لحيتك تدقني صباح الخير يا ناناتي يا صباح الخير يا اللي معانا صاحب الميضة تشلبق تشلبق يقول الدنيا حبْل على الجرارة النظافة من الإيمان والوسخ من الشيطان يا فتاح يا رزاق يا مقباح كل بابْ سيدي ومُسنَدي وقرة عيني قلنا يا سلاك الواحلين رب عليك معملين وجاء شيخهم يَتهَنْكَلُ بين الجماعة يا صباح صَبَّحهْم عل الألواح وسمعني النواح والصياح والباب طاح..."!

الإنسان الصفر –حزب الصبح- الفكر- نوفمبر 69 ص21.

وعلى هذا النحو يتواصل التداعي على لسان الرجل الذي "يبحث عن نفسه في عالم اللغة والأشياء".

(47) إذا رمت تفصيلاً عد إلى "حركة الطليعة الأدبية في تونس 1968- 1972" –الطاهر الهمامي، كلية الآداب منوبة ودار سحر للنشر تونس 1994.

❑❑

رمزية المرأة

في شعر علي الجندي

مفيد نجم

شكلت المرأة في تجربة الشاعر علي الجندي ثيمة أساسية كشفت عن حضورها الواسع والثري بمعانيه ودلالاته، بصورة عبرت فيه عن انشغال الشاعر الكبير بها، واستغراقه في حضرة جسدها، بحثاً عن أسراره وفتونه تارة، وعن وطأة إحساسه المتأزم بشرطه الوجودي تارة أخرى. الأمر الذي جعل هذا الجسد يمثل بالنسبة إليه سيف الموت وتعويذته وملجأه الذي يحتمي به، ويحاول من خلاله أن يستعيد فردوس طفولته الضائع وأمانه المنهوب، أو أن يعبر من بوابته نحو العالم ولذلك يمكن القول إن المرأة في شعر علي الجندي مثلت بؤرة التوتر المركزية التي تتكثف فيها إحساسات الشاعر، وصورة وجوده بكل ثرائها وحيرتها وقلقها وأسئلتها الدائمة، بل كانت البوابة التي حاول من خلالها أن يستجلي صورة هذا الوجود، ويدرك أسراره ويهتك حجبه، مما جعلها تحمل قيمتها الرمزية والحسية والنفسية الخاصة، حتى أضحت مفتاح كونه الشعري والوجداني ومرآه حضوره الساطع وضياعه معاً.

**** لقد تداخلت المرأة كموضوع وفكرة ورمز ضمن نسيج تجربة الشاعر الفنية.***

لقد تداخلت المرأة كموضوع وفكرة ورمز ضمن نسيج تجربة الشاعر الغنية. الأمر الذي يجعل دراسة رمزية المرأة المشحونة بالعاطفة والانفعال لا تتحقق بمعزل عن دراسة أشكال تجليها وحضورها، وتعبيرها عن وعي الشاعر، ورؤيته الفكرية والجمالية التي طبعت تجربة الشاعر بطابعها الخاص زمناً طويلاً، ومنحت علاقته مع المرأة معناها المتميز، حيث اتخذت صورة المرأة في هذه التجربة أشكالاً ومضامين متعددة خاصة على المستوى الرمزي الذي تتداخل فيه صورة المرأة مع رمزية الأرض والوطن في مرحلة ساهمت التجربة القومية في تعميق بعدها الوجودي إثر هزيمة حزيران من عام 1967.

وتتجلى هذه العلاقة الرمزية بصورة خاصة في الإهداء الذي يصدّر به الشاعر ديوان ((الحمّى الترابية)): [إلى ماما لأنها ثالوث حياتي: [المرأة والأرض والذات الحاضرة] حيث تكشف هذه العلاقة عن معناها الذي يجسد ذات الشاعر، وحضوره، وكينونته. والحقيقة أن رمزية المرأة تداخلت مع رمزية الأرض–الوطن في الخطاب الشعري لجيل الستينات تعبيراً عن حالة الشعور بفقدان الأمان والحماية بعد أن انهارت أحلام النهوض العربي بعد هزيمة حزيران، وبعد أن أضحى الحديث عن الحب جريمة في ذلك الوقت.

وهكذا فإن حاجة نفسية وجمالية جعلت رمزية المرأة تتداخل مع رمزية الوطن والأرض، وتتبادل معها الدلالة في حقل الرؤيا الشعرية، مع العلم أن هذا التداخل الرمزي يحيلنا إلى تعالقه النصّي مع تجربة الشاعر الفرنسي –لويس أراغون– الذي شارك في مقاومة المحتل النازي لباريس، وظل يربط بين حبه لإلسا وتعلقه بها، وحبه لوطنه وتعلقه به، ولذلك ظل الحديث عن أحدهما في تجربة الجندي استدعاء للآخر في إطار هذه العلاقة التي تأخذ في الغالب بعداً مجرداً.

في رمزية العلاقة ومعناها النفسي

إن العلاقة الرمزية بين المرأة والأرض تقوم على أساس ((الانفعال الذي تولّده المرأة.. والذي انتقل إلى الأرض))(1) ص166، وذلك بسبب الترابط القائم بين الرمزين في الدلالة الناجمة عن الوظيفة التي تتلخص في رمزية الولادة والإخصاب، وتجديد الحياة، إضافة إلى كونهما يمثلان رمزي الحماية والأمان الأمر الذي جعل المرأة تتحول إلى وطن الشاعر، والوطن يغدو حبيبته وأمه التي تحنو عليه، وتمدّه بالحنان والأمن.

من هنا تتداخل صورة المرأة مع صورة الوطن ويغدو سؤال الشاعر تعبيراً عن قسوة الإحساس بالتجربة القومية بعد هزيمة حزيران الفاجعة وما ولّدته من رؤى مأساوية حزينة، ومن شعور حاد بالواقع، بالإضافة إلى أنه عبَّر عن حالة الاختلاط والتداخل الماثل في وعي الشاعر ورؤيته إلى المرأة والوطن في أكثر لحظات التجربة توتراً، واغتراباً وحزناً. يقول الشاعر:

وجهك هذا الغائم أم وجه الغربه

جسمك هذا أم جسد الوطن المجروح

ثغرك هذا المشهر في وجهي.. أم رأس الحربه

صوتك أم صوت الأم الثالفة.. ينوح.(2)ص39.

لقد غالت الرومانتيكية كثيراً في موقفها من المرأة سلباً وإيجاباً، وبرز فيها تياران متعارضان كلياً، ففي حين رأى التيار الأول في المرأة رمزاً للخلاص الإنساني، وللحب والجمال، حاول على أساسه أن يرفعها إلى درجة التأليه، فإن التيار الثاني لم يرَ فيها سوى صورة للعدم والسقوط والرذيلة ويمكن القول إن الشاعر علي الجندي في رؤيته إلى المرأة وعلاقته معها ظل محكوماً بهذه الثنائية، ثنائية القداسة والخطيئة، التعالي والعدم، الجمال والدمامة. والحقيقة أننا هنا نستطيع أن نغفل تأثير الشاعر الفرنسي شارل بودلير رائد الحداثة الشعرية الغربية وموقفه من المرأة حيث ظلت المرأة بالنسبة إليه تتأرجح بين ثنائية القداسة والرذيلة، الجمال الطاهر، والسقوط، وقد ساهمت تجربة الفكر الوجودي في شحن هذه العلاقة بالقلق والتوتر والحيرة، وفي تعميق بعدها الدرامي النابع من دراما الحس الوجودي المسيطر على رؤيا الشاعر، والذي يكون السؤال المعذب أبداً، والمتروك بلا إجابة، وتكون المفردات التي تتكرر بعينها أو بما يحمل معناها هي التعبير عنه حيث تشكل حقلاً دلالياً يعبر عن مضمون هذه التجربة وقلقها الوجودي الماثل في معنى هذه العلاقة:

إلام نموت في هوس بلا معنى

نجرر جثة اللحظات، نحرقها، وما تفنى

إلام ندوخ يا تمثالي المرمر

ونشرب دائماً، نشرب

فما نسكر

أهذا كل معنى الحب؟(3) ص155

وكما هو واضح في هذا المقطع فإن السؤال

**** المستوى الرمزي تداخلت فيه صورة المرأة مع رمزية الأرض والوطن في مرحلة التجربة القومية.***

* في الحمى الترابية يقول علي الجندي إلى ماما لأنها ثالوث حياتي: المراة والأرض والذات الحاضرة.

المعذب يكشف عن شعور مرير بالخيبة، ناجم عن التباين القائم بين المرأة الرمز والمثال والصورة التي يحاول أن يجعلها تتحقق في المرأة، وعلاقة الحب معها، وبين معطى شعوره من خلال هذه التجربة، الأمر الذي يجعل هذا التباين يعكس درامية هذه التجربة، وضياعها ومعناها الوجودي الحاضر.

بنية التناقض في رمزية المرأة:

من الصعب أن نعثر للمرأة في تجربة الشاعر الجندي على حضور خارج إطار هذه الرؤية المركبة ببعديها الإيجابي والسلبي، مما يجعل بنية التناقض هي البنية الشاملة لمعنى المرأة وصورتها في وعي الشاعر ورؤياها، وهي المعبرة عن جدلية هذه العلاقة، وما تخلقه من توتر وصراع وحيرة، ومكابدة تفصح عن مضمون هذه التجربة، وعن تداخل مستويات الرمز في صورة المرأة ومعناها.

لقد قامت رمزية المرأة الإيجابية على أساس الانفعال العميق الذي تولّده بسبب وظيفتها البيولوجية التي تجعل منها رمز الحياة وإخصابها وتجديدها و((بما أن المرأة تصنع الحياة، فإن الرمز رفعها إلى درجة الجنية أو الساحرة التي يتصف نفاد بصيرتها أنه دون حدود، والتي تعرف أسرار الحياة والموت.. هذا إذا لم تكن سيدة المصائر البشرية)) (4) ص167.

إن هذه الرمزية الإيجابية هي التي تجعل الشاعر يرى في المرأة رمزاً للخلود لأنها رمز الحياة وتجددها من خلال الوظيفة البيولوجية التي تؤديها ولذلك يتكثف معنى وجود المرأة وسرها، وكينونتها في جسدها الذي يظل مرآة وجد الشاعر ومفتاح قلقه وحيرته لأنه يمثل لغز الحياة والوجود، ولذلك يخاطب الشاعر المرأة قائلاً:

أعاني مرارة جسمك وحدي

لأنك مرآة وجدي

ومفتاح ساعات سهدي

لأنك قد كنت قبلي.. وتبقين بعدي. (5) ص

لكن سؤال الشاعر الذي يظل يختتم به حديثه عن عظمة المرأة، ورمزيتها الكبيرة، يكشف عن غياب اليقين الذي يعبر عنه الشاعر بهذا الشك، والقلق وهذه الحيرة، مما يوضح حالة التداخل والصراع التي يعيشها على مستوى اللاشعور، إذ إن رمزية المرأة الإيجابية لا تعني غياب الحصر والخوف الذي يعاني منه في علاقته بالمرأة، ولذلك يختصر الشاعر هذه العلاقة في بعديها الحسي والمعنوي.. السلبي والإيجابي، الكائن وما يريده أن يكون، حتى على مستوى العلاقة بين الاسم والصفة في الجملة الشعرية الواحدة. يقول الجندي:

أظل يا هنيهة النساء في قفارك الطلّيه

مدلهاً أبحث عن نبيّ◌َ◌◌ه (6). ص42

إن هذه المغالاة في رمزية المرأة إيجاباً وسلباً تعود إلى أن ((رموز المرأة مولودة بدءاً من خوف الإنسان من العدم، فالمرأة التي تهب الحياة، أصبحت ممثل الحياة، ورمزها، وممثل الموت، ورمزه قياساً على ذلك.. والمرأة بصفتها ترمز إلى هذين الوجهين من العدم كانت محسوسة في الوقت نفسه بصورة فعالية في الإيجابية والسلبية))(7) ص167. ولعل استغراق الشاعر في حضرة جسد المرأة، ومعانيه الحسيّة الكبيرة والغنية يعبر عن هذه الرؤية الجدلية لأن ((تمجيد الجسد والاعتراف بمستطاعه اللامحدود يمثلان تغافلاً عن سلطة القدر، وحتمية الموت، بل هوساً به وذعراً منه))(8) ص114.

إن الشاعر الذي أدرك نعمة الجسد الأنثوي ودنياه الجميلة، يظل مسكوناً بثنائية الجمال والدمامة، المعاني الحسية الكبيرة، والمعاني السلبية المرعبة، ولذلك نراه ينتقل من مديح الجسد

الأنثوي وتعظيمه إلى هجائه وإدانته والتشهير به بصورة تعبر عن حالة الصراع التي يعيشها الشاعر على مستوى العلاقة بين الشعور واللاشعور، وبين المعاني الرمزية المختلفة التي يمثلها، الحياة والجمال، والخطيئة والعدم.

يقول الشاعر:

نعمة هذا الجسد

ليتكم تدرون ما في الجسد المحموم من دنيا جميله

إنه فجر ربيع وإله وطفوله

لو تأملتم ثناياه، تنعمتم به نلتم ثماره

لو سمعتم وقعه المحزون في أحضان ذكرى

لو تحسون هدير الفلك الموهن في نهديه في ثنية خصره

لو تمليتم جواره: حمأ هذا الجمال المرمريّ

وهو فانٍ. هو أرض للخطيئة

وثنيٌّ أنت تمثال من النار، قطار بربريٌّ

أنت ذكرى للخطيئة.(9) ص42.

يفتتح الشاعر خطابه عن المرأة بجملة اسمية وصفية تقرر معنى الجسد الأنثوي وقيمته الخاصة، ثم ينتقل من التقرير إلى صيغة خطاب الجمع مستخدماً فعل الماضي الناقص للتمني ومن بعدها التأكيد على القيم المعنوية والنفسية والرمزية التي يمثلها هذا الجسد، وفي الجمل التالية يستهدف تعميق الإحساس بالحالة والقيم الجمالية البصرية والمسية والسمعية التي يمثلها جسد المرأة ومستخدماً أيضاً صيغة الجمع في الخطاب، وكأن الشاعر يضع أناه التي خبرت هذا الكون السحري ومعانيه الحسية الكبيرة تقف في مواجهة –أنوات– الرجال الآخرين الذين لم يعرفوا هذه المعاني والصفات، لكنه عندما ينتقل إلى حرف التمني الرابع في المقطع السابق ((لو تمليتم جواره:..)) ينتقل بشكل سريع ومفاجئ إلى موقف ضدّي هو هجاء هذا العالم الجميل والثري بمتعه، حيث تغيب كل هذه الصفات والمعاني لتحل محلها معاني الخطيئة والعدم، والقبح، كما أنه ينتقل أسلوبياً من صيغة خطاب الجمع إلى صيغة خطاب الجسد الأنثوي، مما يكشف أيضاً عن التحول في صيغ الخطاب من التمني والطلب إلى الآخرين، إلى مخاطبة الجسد نفسه والهجوم عليه نظراً لما يمثله من صورة للموت والهلاك والدمامة والرعب.

إن علاقة الشاعر بالمرأة تتسم بمحتواها الحسي، فالمرأة لديه جسد يمور بالشهوات والرغبات، لكن هذا الجسد الذي يأخذ تارة شكل التيه وأرض الخطيئة، وتارة ثانية شكل دنيا جميلة من اللذة يظل عالماً من الأسرار المثيرة التي لا يستطيع الشاعر أن يدركها لتكون عزاءه في مواجهة إحساسه المأزوم بشرطه الوجودي، الأمر الذي يجعل هذه العلاقة وما تمتاز به من ولع وفتون هي استمرار لهذا البحث المجنون الذي لا يقود إلى سؤال موجع يلخص معنى هذه العلاقة المحكومة باليأس:

حتى اللحظة أبحث كالمخبول عن الأسرار اللحميّة

في جسمك دون رجاء

وأراود صبح مفاتنك، وأشقى من غير بكاء

لكن حتام أسافر فيك

وأرجع من غير عزاء.(10) ص17

إن خطاب الجسد في شعر علي الجندي هو خطاب تتداخل فيه المعاني المتناقضة، والدلالات المتعارضة حتى على مستوى رؤية الشاعر إليه وعلاقته به وإن كان في جميع الحالات يتخذ منه

**** في الخطاب الشعري لجيل الستينات تداخلت رمزية الأرض الوطن مع المرأة بعد انهيار أحلام النهوض بعد حزيران النكسة.***

**** التداخل أصبح سؤالاً يعبر عن قسوة الإحساس بالتجربة القومية***

وسيلة لتحقيق خلاصه ومواجهة شرطه الوجودي المرعب بالتعالي عليه من خلال ما تمثله المرأة من أسرار خالدة وعظيمة. وغالباً ما يبدأ الشاعر قصيدته بتعظيم وتبجيل المرأة ومفاتن جسدها، لكنه سرعان ما ينتقل إلى هجائها، وجعلها رمزاً للعدم وللضياع، بل إن الشاعر على الرغم من إيمانه بأن المرأة هي رمز الإحساس الجميل بالزمن إلا أنه يدرك أن هذه المرأة التي هي رمز الفناء والعدم هي التيه الجسدي الذي يحاول أن يضفي عليه ألوان الجمال والسحر، وهو الذي يحاول أن يزينه باللحظات الجميلة التي يصنعها رغم إدراكه عبث ما يحاول، الأمر الذي يكشف عن حالة -الحصر- التي يعيشها الشاعر، ويحس بها تجاهها، خاصة وأن الصور التي تعكس هذا المستوى من اللاشعور تظل هي الغالبة على خطاب الجسد في تجربة الشاعر:

فأنت حديقة الإيمان باللحظات يا وثناً خرافياً

وأنت الموتُ

ألوّن تيهك اللحميَّ بالعبث الغنائيِّ

وأنصب خيمة للشعر عند حدود شاطئك الضبابيِّ

وأشرب دون أن أسكر

أطرّز باليواقيت الهلامية

حواشي وهجك المسموم وأضفي كل ألواني على شفتيك

في الدار السرابيّه.(11) ص156

ولعل استخدام الشاعر للفعل المضارع في السرد الشعري لوصف ما يفعله مع هذا الجسد، يوضح طابع الاستمرارية في هذه العلاقة لأن المرأة تظل (ترمز إلى المجال الأعلى لحصر الرجل الميتافيزئي)(12).ص133. وفي الوقت نفسه تعبر عن محاولة خلق ((بدائل ((أبدية)) أرضية لمقاومة الرعب من الزمن الذي ينقضي))(13)ص107. الأمر الذي يجعل الشاعر يتأرجح في معاناته بين دوافعه الشعورية واللاشعورية وبين المعاني الرمزية المختلفة التي تمثلها المرأة بالنسبة إليه كما يكشف الشاعر عن ضياعه وحيرته بين الشك واليقين.. الإيمان والوهم. فيقول:

واتركي لي فضلة من عيدك الحافل

فالليلة عتم مطبق، خوف، خواء

واكشفي لي سرّك الغائم حتى أفهم العالم

أرضاً وسماء

أم تراني واهماً في كل شيء

أنت لا سرَّ، ولا شيء ابتداء وانتهاء(14)ص22.

رمزية المرأة-الأم في دلالاتها المتعددة:

يتضح البعد الدلالي لرمزية المرأة-الأم من خلال أفعال الطلب التي تتكرر كثيراً في خطاب الشاعر إلى المرأة-الأم، والتي تتكشف في معناها عن ارتباطات الطفولة لأن الأم تمثل رمز العطاء والمنح والحنان خاصة وأنها تشكل مصدر الحياة ورمزها، وتتأكد هذه العلاقة من خلال رموز الأمومة، وتجربة الطفولة التي عاشها الشاعر كما هي الحال في هذه الجمل التي تحمل هذه الدلالات (يداك سراجان/شفتاك لا تعرف الكذب/حليب طفولتي الأولى/أغلُّ وعينايَ مغمضتان-يداك ساهرتان..). وإذا كانت الأم ترمز كما هو معروف (إلى اللاشعور الذي يُخرج منه (بطن الأم) والذي نعود إليه مؤقتاً، أو نهائياً (النوم، الراحة، والموت) يضاف إلى ذلك أن الموت أعمق علاقات الطفولة)(15)ص317، فإن ورود هذه المفردات بنفسها أو بمترادفها يكوّن

حقلاً دلالياً يعبّر عن معنى هذه العلاقة، ودوافعها اللاشعورية، في محاولة الشاعر للتحرر من وطأة إحساسه الحاد والمرعب بالزمن والعدم والموت الذي يتخذ في هذا السياق الدلالي معنى يختلف عن الموت الذي (يمثل أعمق علاقات الطفولة) لأن الموت الفيزيائي الذي يرعبه هو غير الموت الذي تمثله حالة الجنين في مياه الرحم الأولى عندما يكون الطفل يسبح خارج حدود الزمن والشعور.

والحقيقة أن ثمة ارتباطاً بين رغبة الشاعر في الذوبان والانحلال في جسد المرأة من خلال العلاقة القوية، وبين صورة الأم الماثلة في لا وعيه، ولذلك نراه يخاطب المرأة بهذه الرغبة العارمة للتجرد من كينونته المدركة، ومن إحساسه بالزمن، والوجود، حيث يمثل الزمن صورة عذابه القاسي ولوعته وحزنه. يقول الشاعر:

يا متعة احتراقنا بالنار كم أحن للهيب
يا ليتني أذوبْ
أنحلُّ ذرة فذرة أعود جمرة
أصير نقطة بلا كيان
سحابة خفيّة الحدود.. أدمعي الزمان.(16)ص18.

إن اليدين عند الأم هما رمز الحماية والرعاية اللتين تحضنا الطفل ولذلك تتكرر عند الشاعر صورة اليدين والكفين، كما تتأكد الرغبة في استعادة تجربة الطفولة الأولى، والحنين العميق إليها من خلال ما يفصح عنه الشاعر في أمانيه التي يعلن عنها في خطابه الملتاع إلى المرأة التي تتداخل صورها ومعانيها ودلالاتها المختلفة:

هذا وجهك مرتسم في صفحة أفقي مثل صليب نوراني
ويداك تحيطان بحزني فأرى في فسحة كفيك
حديقة وهم عطري
يا لحياتي لو ظلت أبداً في مفترق حنانك
لو أني أعتزل الدنيا، وأغلُّ -وعيناي مغمضتان-
وراء الدفء النافر من جلدك حتى أعثر
بين الأغصان السرّيّة -آه- على نومي الأزلي(17)ص41.

إن لوعة وتوجعاً، تكمن في تمني الشاعر لو ظل يحيا في مفترق حنان المرأة/الأم (طفولته الأولى)، ثم يعبر عن هذه الأمنية باعتزال الدنيا من خلال استخدامه الواضح الدلالة لفعل (أغلُّ) المتبوع بالتفصيل (وعيناي مغمضتان) تعبيراً عن إغلاق العينين اللتين هما نافذتا الإنسان على الحياة والأشياء (أي العالم الخارجي المحسوس) إذ يكون الفعل المضارع الثاني في هذا المقطع توضيحاً للمعنى الدلالي للفعل المضارع الأول، ثم يأتي الشطر الأخير من المقطع لاستكمال معنى هذا الفعل ودوافعه الشعورية التي تتمثل في العودة إلى رحم الأم (الأغصان السريّة) والنوم الأزلي الذي يكون فيه الطفل خارج حدود الزمان والتجربة الشعورية التي تقوده إلى رعب الموت وشرطه المخيف، وهكذا تكون المرأة كما سبق وذكرنا قد شكلت محاولة الخلق (بدائل ((أبدية)) أرضية لمقاومة الرعب من الزمن الذي ينقضي)(18)ص107.

يلجأ علي الجندي إلى تضعيف بعض الكلمات في الجملة الشعرية لكي ينبّه القارئ إليها، ويعطيها زيادة في المعنى لأن الزيادة في المبنى هي زيادة في المعنى، وهذه الكلمات التي يلجأ الشاعر إلى تضعيفها هي في الغالب خبر لمبتدأ أي هي التي تعطي المعنى للجملة، أو هي صفات وأسماء للجسد أو المرأة، الأمر الذي يكشف عن زيادة المعنى التي يمنحها الشاعر

**** وجهك هذا الغائم أم وجه الغربة. جسمك هذا أم جسد الوطن المجروح؟***

**** ثغرك هذا المشهر في وجهي، أم رأس الحرية. صوتك أم صوت الأم التالفة ينوح؟***

لهذه الأسماء والصفات أو لخبر المبتدأ مما يكشف عن الدلالة الخاصة التي تمثلها المرأة وجسدها سواء جاءت بأسمائها الأساسية أو بصفاتها (وثنيٌّ أنت..، قطار بربريٌّ، هذا الجمال المرمريُّ، قفارك الطليّة، أبحث عن نبيّه، الأسرار اللحميّه في الدار السرابيّه، سحابة خفيّة الحدود، وأغلُّ –وعيناي مغمضتان) ويشمل التضعيف أيضاً الأفعال التي تعبر عن دوافع لا شعورية عميقة أيضاً حيث يعطي ذلك للفعل دلالة أكبر، ومعنى أغنى، يجعل قراءة هذه العلاقة بين الشاعر والمرأة تتطلب قراءة بنية اللغة الشعرية (الدوال) وما تحمله من دلالات تساهم في تعميق الإحساس بالحالة، والتعبير عن بعدها الدرامي، ومضمونها النفسي المكثف الذي يتجلى معناه في استخدام الشاعر الواسع لأفعال الطلب في قصائده المختلفة (أدخليني، ربّتي، امنحيني، زوديني، أترعي، اتركي، علميني، عمديني، أسكريني، اكشفي لي سرّك، دعيني..) دون أن نجد ما يدل على فعل المنح والعطاء بالمقابل، فالشاعر هو الذي يريد من المرأة أن تعطيه وتمنحه وتقدم له، وهو ما يدلّ على ارتباطات الطفولة لديه، وعن سعيه لاستعادة تلك التجربة، وبالتالي عن جانب هام من رمزية المرأة سيطبع علاقته بالمرأة ورؤيته إليها بطابعها الخاص.

إن المرأة عند علي الجندي لا تحضر خارج إطار المعنى الرمزي وما يحمله من دلالات خاصة على المستوى النفسي والوجودي والثقافي فالمرأة هي رمز الخطيئة، وهي الأفعى أو هي جدول من حليب الأفاعي، وجسدها هو أرض الخطيئة، وصحراء عينيها، بل يستخدم الشاعر في وصف هذا الجسد صيغة الجمع للتكثير (فيافي جسمك، قفارك الطليّة، صمت الفلاة..). ومن الواضح أن استخدام هذه المعاني التي تدل على العدم والموات والتصحر تشكل حقلاً دلالياً واضحاً يتنامى مع قصة الخلق خاصة وإن اسم الأفعى أو ما يدل عليها (يا ممزوجة بالسم) أو اسم الشيطان (طيبك الشيطان) يقترن دائماً بالمرأة التي تحمّلها قصة الخلق مسؤولية الطرد من الجنة والسقوط إلى أرض الشقاء والموت كعقاب إلهي على الخطيئة الأولى التي ارتكبتها المرأة وعملت على إغواء آدم والأكل من ثمرة الجنة المحرّمة..

إن رمزية المرأة الإيجابية بدلالاتها وارتباطاتها الحاضرة في علاقة الشاعر بها تتجلى في قصيدة الشاعر الطويلة –طرفة في مدار السرطان–، هذه القصيدة التي تسهم تجربةُ الواقع العربي بعد هزيمة حزيران في تأزيم الحس الوجودي عند الشاعر والشعور بفقدان الأمان والحماية، حيث يتخذ من المرأة التي يستعير لها من تجربة طرفة بن العبد التي يتماهى بها اسم خولة للدلالة عليها. ونستطيع التمثيل لأبعاد هذه التجربة ودلالاتها الرمزية من خلال مقطع طويل تتراكب فيه الصور وأفعال الطلب وتغدو الحركة من العالم الخارجي إلى عالم المرأة بدلالاته الرمزية المختلفة ودوافعه اللاشعورية والشعورية التي تحكم هذه العلاقة، وتمنحها هذا المعنى الخاص والمتمثل في هجران العالم الخارجي الذي هو عالم الفحولة الكاذب إلى عالم الأمومة أو الجسد الأنثوي بمعنى أصح لكي ينتصر فيه ومن خلاله على شرطه الوجودي المرعب ويبني هناك مملكته الأبدية خارج التاريخ والإحساس بالزمن، والتي هي مملكة الطفولة الأولى بكل معانيها الكبيرة والهامة، يقول الشاعر:

1–علميني نشوة الإيغال في كثبانك الوحشية الرمل.

الكثيب رمز أمومي لبطن الأم أو جسدها وكان الشعراء العرب القدماء يشبهونه بالكثيب أيضاً كناية عن الجمال، والوحشي هو البدائي وكلها صفات تحمل المعنى الرمزي للأم، خاصة وأن الشاعر يفتتح هذا المقطع بفعل طلب

(علّميني) ثم سنجده يكرر عدداً آخر من هذه الأفعال في الجمل التالية.

2-دعيني في مطاوي وحشتي تحت مغانيك الحسان.

يريد الشاعر من المرأة أن تبقيه في انكفائه على وحشته في عالمها الجميل.

3-فأنا عندك عريان من التيه.

وهنا يجد الشاعر نفسه متحرراً من الشعور بضياعه وخوفه الناجم عن وجوده في العالم المادي الذي يعني له الموت والرعب.

4-ومن كل التعاويذ

ومن أوهام مجدي.. والهواء.

كما يجد نفسه متحرراً من أوهام الرجولة ومن ذلك العالم المملوء بالهواء، وهنا وصف لوجوده الأول في رحم الأم.

5-هأنا في كبرك اللحميّ، صوفي، فقير معوز ودعت عهد العنفوان.

إن هذا التراكم (صوفي، فقير، معوز) يكشف عن مضمون هذه الحالة ودوافعها اللاشعورية حيث الإلحاح على العوز والحاجة والاستغراق في عظمة كون المرأة اللحمي (جسدها)، والتأكيد على الانتقال من عهد المجد والعنفوان الذكوري إلى البحث عن الدفء والحنان.

ولا يكتفي الشاعر بوصف هذا التحول والانتقال بل تظل المرأة المخاطبة من خلال أفعال الطلب هي المعنية بتحقيق هذا التحول واستعادة تجربة الطفولة الأولى:

أغلقي كل الكوى.. انداحي على مثواي في خدرك فيضاً من حنان.

فالشاعر يريد قطع صلته التامة مع العالم الواقع خارج جسدها ولعل استخدام فعل –انداحي– من ثم عبارة –فيضاً من حنان– تدل على محاولة استعادة تلك التجربة عندما يكون الطفل يسبح في مياه رحم الأم. والمثوى هنا ليس القبر لأن الموت الذي يعنيه الشاعر هو ارتباط من ارتباطات الطفولة الأولى أي المرحلة السابقة على الشعور.

وفي نهاية هذا المقطع يعلن الشاعر انتصاره على الموت بهذا الجسم الذي يجعله صولجاناً لمملكة الطفولة الجميلة التي عاد إليها. وهكذا نلاحظ من خلال هذا المستوى التراكمي لرمزية المرأة، وشكلها البلاغي المعنى أو المعاني التي تمثلها المرأة بالنسبة للشاعر ((لأن الرمز الفني لا يلخص فكرة، أو يعبر عن رأي، أو يطرح موقفاً فِكرياً، وإنما يكشف انفعالاً ويعبر عن تجربة))(20)ص72. وهذه التجربة هي التي منحت علي الجندي خصوصية العلاقة مع المرأة والموقف منها. والرؤية إليها بتجلياتها ومضامينها ودلالاتها المتعددة والغنية.

❑

▪ المراجع:

(1) *المرأة: بحث في سيكولوجية الأعماق– بيير داكو– تر: وجيه سعد، الدار المتحدة ط3-1991.*

(2) *ديوان الرباعيات– علي الجندي –دار ابن رشد، بيروت 1980.*

(3) *ديوان الحمى الترابية – علي الجندي –المكتب التجاري للطباعة، بيروت 1969.*

(4) *المرأة: بحث في سيكولوجية الأعماق –بيير داكو.. المرجع السابق ص167.*

(5) *الحمى الترابية – علي الجندي.. المرجع السابق ص*

...اعيات – علي الجندي.. المرجع

**** لقد غالت الرومانتيكية كثيراً في موقفها من المرأة سلباً وإيجاباً حيث نشأ تياران متعارضان كلياً.***

السابق ص42.

(7) المرأة: بحث في سيكولوجية الأعماق – بيير داكو.. المرجع السابق ص167.

(8) مجلة كتابات معاصرة – المجلد 7- العدد 25 (أيلول. تشرين الأول 1995) لبنان.

(9) ديوان في البدء كان الصمت – علي الجندي، المؤسسة الوطنية للطباعة، بيروت 1965.

(10) ديوان الرباعيات – علي الجندي، المرجع السابق ص17.

(11) الحمى الترابية – علي الجندي، المرجع السابق ص156.

(12) المرأة: بحث في سيكولوجية الأعماق – بيير داكو، المرجع السابق ص133.

(13) المرأة: بحث في سيكولوجية الأعماق- بيير داكو، المرجع السابق ص107.

(14) ديوان الرباعيات – علي الجندي، مرجع سابق ص22.

(15) انتصارات التحليل النفسي – بيير داكو- تر: وجيه أسعد – الدار المتحدة ط1 –1994.

(16) في البدء كان الصمت – علي الجندي، المرجع السابق ص18.

(17) ديوان الرباعيات – علي الجندي، المرجع السابق ص41.

(18) المرأة: بحث في سيكولوجية الأعماق – علي الجندي، المرجع السابق ص107.

(19) طرفة في مدار السرطان – علي الجندي – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق 1975.

(20) وعي الحداثة – د.سعد الدين كليب – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق 1997.

❑❑❑

غسان كنفاني

بين نبض الصورة وحركة الحدث

حسن ناجي

بين العودة إلى حيفا والهجرة إلى الخليج بعد زماني ومكاني واقتراب في الصورة واغتراب في الحدث سعيد الشخص الحدث في –عائد إلى حيفا– لم يكبر كثيراً ليحجب عنا صورة حيفا– القضية– بينما أبو قيس وأسعد ومروان هم الحدث والقضية.

ولدراسة هذين العملين الجادين للكاتب الفلسطيني غسان كنفاني لابد لنا من إعادة ترتيب أوراق كل عمل على حده وبعدها تكون الدراسة.

أوراق عائد إلى حيفا

سعيد –س– يعود إلى حيفا ولكن بصورة غير التي تمناها فبعد أن خرج منها مضطراً كان يحلمُ بأن تفتح بوابةَ –مندلبوم– من ناحية الشرق وليس من الناحية الأخرى... ومع ذلك فهو الآن يمرُّ من نفس الشوارع التي عاش بها طفولته وصباه، كل ما في هذه الطرقات من نبض وإيقاع يعرفُه سعيد س ويحسه وكأن السنوات العشرين لم تمر أو أن الوقت قد توقف منذ رحيله عن حيفا عام 1948 وعاد يدق الآن عام 1967.

كان يقود السيارة صامتاً كتمثال من المرمر لا يرغب في إثارة زوجته من أجل حديث أو سؤال، بل لا يريدها أن تقول شيئاً وخاصة عن خلدون ولدهما... يرتاح كثيراً للصمت فالصمت وحده يدعوه للتفكير ويدعوه بهدوء أن يعيد شريط الماضي أمامه ليتذكر آخر يوم له في حيفا ليشده إلى يوم عودته هذه... إنها العودة إلى الخارج وليست إلى الداخل.. إنه يدخل حيفا بعد أن ضم الآخرون الضفة لحيفا.. آه كم تمنى أن يضم حيفا للضفة وحقيقة، لقد توحدت الضفة بحيفا ولكنها الوحدة التي يرفضها.

** كان يقود السيارة صامتاً كتمثال من المرمر لا يرغب في إثارة زوجته من أجل حديث أو سؤال.*

هاهو الآن في طرقات حيفا التي غادرها قبل عشرين عاماً... هذه الطرقات التي لم تسمع وقع خطواته ولا همس نداءاته منذ عشرين عاماً، هاهو يعود وذكرى آخر يوم ترتسم أمامه... كان الجو مشحوناً بالغضب والنار والطرقات تختبئ خلف الأرصفة خوفاً من طلقة طائشة، كل الطرقات مزدحمة وفارغة في نفس الوقت تتحني الأشجار

قليلاً لتحمي الطرقات فالطرقات هي المسرب الوحيد للعودة... والهجرة، حاول سعيد س الوصول إلى بيته ولكنه لم يفلح، مر في كل الطرقات الضيقة والواسعة ولم يترك مسرباً واحداً إلا واقتحمه ولكنه أخفق في كل محاولاته، وأخيراً وجد نفسه مع الخارجين من الميناء إلى البحر.. الناس هناك أمواج بشرية تتدافع إلى الأمام نحو البحر، لقد أصبحوا كتلة واحدة تتجه نحو البحر والتحم سعيد س مع هذه الكتلة وسار معها مجبراً وإذا به وجهاً لوجه مع زوجته.. آه ماذا تفعل هنا، إنه لم يتوقع وجودها لقد تركها في البيت، ولكنها الآن أمامه، ما الذي جاء بها إلى هنا؟ أين ولدهما خلدون؟ كيف استطاعت أن تصل إلى هنا؟.. هل لكل هذه الأسئلة من أجوبة؟ لم تصل الأسئلة إلى الزوجة لتجيب... وعرف بعد مدة أنها خرجت من البيت حين طال انتظارها له تبحث عنه، لم يكن في نيتها أن تبتعد كثيراً عن البيت لكن صوت طلقات النار كان يقذفها من مسرب إلى آخر حتى وجدت نفسها في هذا المكان.

لابد من العودة.. صرخ سعيد س دون صوت وقد سمعته من خلال ارتعاشة عينيه وانتفاضة يديه... أمسكها بيدها وحاولا أن يصارعا التيار البشري إنهما يحاولان العودة إلى البيت... هناك خلدون لم يزل في فراشه لم يتعد الشهر الخامس بعد... لابد من الوصول إلى البيت.

مر وقت طويل دون أن يتحركا خطوة ووجدا نفسيهما دون رغبة منهما يبتعدان عن البيت وحاولا بعد ذلك بأيام الوصول إلى البيت فلم ينجحا في أية محاولة.

خرج سعيد س من حيفا بصورة درامية فهو مرغم على الخروج مستسلم لواقع لا يريده تاركاً البيت والولد.

إنه يعود الآن والفترة الزمنية بعيدة لكنها بالنسبة إليه لم تتغير، فكل مافي حيفا لم يزل على ماهو عليه ساعة مغادرته... فقد تبدو أكثر هدوءاً وأقل ضجيجاً ربما لأن أصوات النار هي التي بقيت بذهنه، ويزداد قلبه خفقاناً وهو يتساءل لماذا عدت وأنا أعرف الكثير مما سيحدث.. آه إنها الزوجة الأم التي أرادت ذلك، كان لابد من محاولة البحث عن ابننا خلدون بعد هذه السنين ليرتاح بالها... ووصلا إلى البيت وأخذا يصعدان درجات السلم وسعيد س ينتبه إلى كل شيء إلى أدق التفاصيل وقال مخاطباً زوجته لقد أصلحوا السلم ووضعوا جرساً.. وقرع الجرس وانتظر قليلاً فإذا بامرأة في الخمسين من العمر تفتح الباب قائلة:

–أهلاً بكما.. كنت أتوقع حضوركما

–توقعت حضورنا؟ قالها سعيد باستغراب

–نعم، فمنذ دخول جيش الدفاع الضفة الغربية وأصحاب البيوت يرجعون إلى بيوتهم.. من باب الاستطلاع وحب المعرفة وبعضهم كان فضولياً.

آه يا سعيد، هكذا إذن هي العودة... لطالما رفضتها ولكنك عدت وأصبح وجودك هنا أمراً واقعاً.. دخلا الغرفة وجالا بنظريهما فيها.. آه كل شيء مكانه لم يزد شيئاً سوى قليل من الغبار... انتبها إلى أدق التفاصيل في البيت وخاصة الزوجة... قالت المرأة العجوز بلكنة إنجليزية لم تتقنها جيداً

–سيعود "دوف" وسيقابلكما

لقد أصبح اسم خلدون –دوف–.. لا بأس لكن كيف سيكون اللقاء؟ هذا ما فكر فيه سعيد حين قال:

–هل يعرف أنكما لستما أبواه

–نعم.. أخبرته منذ أسبوعين فقط

مالت الزوجة على سعيد س وسألته:

** الشخوص في أوراق رجال في الشمس بعيدة في تركيبها قريبة في مشكلتها.*

–هل سيعود معنا؟

لم يجبها سعيد س ولكن التي أجابت هي الامرأة العجوز بعد أن قام سعيد س بالترجمة بين الامرأتين وقالت:

–سيختار دوف ما يراه مناسباً.

فوجئت الزوجة ولم يفاجأ سعيد س أبداً فقد كان يعلم أن دوف لن يختارهما فليس له من حق عليه وعقد ساعتها مقارنة بين هذا الموقف وموقف الشهيد –بدر– وكيف أن أخا الشهيد عاد بعد ضم الضفة ليبحث عن صورة أخيه التي تركها معلقة على جدار بيته... ذلك البيت الذي سكنه أحد الفلسطينيين الذين أحبوا الشهيد حياً وميتاً حتى إنه قد احتفظ بالصورة مكانها... لم يناقش الساكن الجديد كثيراً حول موضوع الصورة فرغم أن للصورة مكانة عنده، عاش معها طيلة الأعوام العشرين وعاشت معه، كانت الرمز للصمود والرمز للاستشهاد إلا أنه لم يمانع في نزع الصورة من مكانها كي يحملها أخو الشهيد معه إلى منفاه الجديد، وعند نزع الصورة من مكانها تركت أثراً على الجدار وآثاراً في نفس الساكن الفلسطيني، وبعد أن سار أخو الشهيد خطوات خارج البيت وأعاد الصورة مكانها لأنه أيقن أنه ليس من حقه أبداً أخذ الصورة.

هكذا يفسر سعيد س الأمور وهكذا كانت المواقف تحاك وعندما دخل دوف –أو خلدون– لابساً بزته العسكرية صعق الوالدان.. إنها مفاجأة لم يتوقعها سعيد س ولا الزوجة ومع ذلك استطاع أن يلملم نفسه وأفكاره ليناقش في الموضوع الذي عاد من أجله والذي انتهى في آخر الأمر أن دوف غير خلدون فقد تغيرت أمور كثيرة وهذا واقع كان يجب أن تفهمه الزوجة لأن سعيد س كان يعلمه أو يخمنه ويدركه، وساعتها فقط عقد مقارنة سليمة بين خلدون وخالد ابنهما الصغير الذي ولد في الغربة وتربى بها وعلم كم كان مخطئاً عندما منع خالداً من الالتحاق بالفدائيين فخلدون اليوم يرفض أن يوضع في موضع الاختيار فهو تربى وتعود ورضي أن يكون يهودياً... قال سعيد س لزوجته لابد من العودة وفي طريق العودة كان يتمتم... أرجو أن يكون قد ذهب أثناء غيابنا –فقد أدرك أخيراً أن الوطن هو المستقبل الذي يمثله خالد.

أوراق رجال في الشمس

الشخوص في هذه الرواية بعيدة في تركيبها قريبة في مشكلتها وقد بين القاص غسان كنفاني منذ البداية حكاية كل منهم على انفراد حتى وصولهم إلى البصرة حيث يتم تهريب الرجال إلى الكويت –الحلم وحكاية الثلاثة متقاربة في المضمون مختلفة في الحديث أنهم ثلاثة أجيال جمعتهم مأساة القضية وفي النهاية جمعتهم مأساة الحلم.

** لم يستطع كاتب أن يعزف نبضه لحناً لمأساته سوى غسان لأنه عاش في المأساة وللمأساة ونزف جرحها.*

أبو قيس، الرجل الذي يحلم ببيت حجري غير بيته في المخيم.

أسعد، الشاب الذي يسعى إلى الحلم والغنى والمجد في الكويت.

مروان، الفتى الذي حمل مسؤولية البيت بعد أن تركهم أخوه وسافر إلى الكويت وتزوج هناك– فأخذ يبحث مروان عن الحلم والمال في الكويت لينقذ الأهل من الفقر.

ثلاثتهم وصلوا إلى مكان واحد –الحدود العراقية الكويتية– في انتظار حافلة تنقلهم إلى المجد والحلم.

إن وصول الثلاثة إلى البصرة يعني أنهم بدأوا بالعد العكسي وهذه اللحظات يتابعها القاص بقلمه بدقة متناهية مع تنامٍ درامي للحدث حتى يفجره في النهاية بصورته المأساوية.

وجد الثلاثة في أبي الخيزران الرجل المناسب لنقلهم إلى الحلم وأبو الخيزران ابن المأساة عاشها وفقد رجولته أثناء معايشته لها وهاهو الآن يعمل عند أحد الأغنياء في الكويت.

سائق صهريج.. ويركب الثلاثة مع أبي الخيزران ويظهر لنا أن أسعد أكثرهم تجريباً حتى إنه هو الذي أخذ التحدث باسمهم ساعة الاتفاق مع أبي الخيزران.

تبدأ خيوط القصة من بداية الطريق إلى الكويت –الحلم– ويصرّ القاص أن يضيف هذه الرحلة المرحلة بدقة وبكل تفاصيلها ومساماتها حتى إنه يجعلك تتصبب عرقاً ساعة القراءة والصحراء بلهيبها تزيد الجو اختناقاً.

كانت السيارة تعود للحاج رضا الكويتي والذي يشترك مع أبي الخيزارن في صفقات تجارية تعتمد في مجملها على التهريب من الكويت للخارج أو العكس ويركز الحاج رضا في عمليات تهريبية على البضاعة التي تدر عليه ربحاً أكثر يساعده في ذلك أبو الخيزران بصمت مخلص يجعل الحاج رضا يكف البصر والسمع أحياناً عن حركات أبي الخيزران من عمليات تهريب وغيره... هذا ما رواه أبو الخيزران مع أن أسعد أدرك أن الحاج رضا له أيضاً نصيب من تهريب الرجال إلى الكويت.

تصل السيارة –القبر– إلى نقطة الحدود الكويتية فيطلب أبو الخيزران من الرجال الثلاثة الاختباء داخل الصهريج وبعد أخذ ورد وعدم قناعة من الجميع بهذا الأسلوب إلا أن الرجال قبلوا السكن داخل الصهريج من أجل الوصول إلى الحلم.

يضطر أبو الخيزران أن يبقى فترة أطول مما كان يظن فيبدو عليه بعض الارتباك لأنه يعلم أن الرجال داخل الصهريج –الجحيم– لن يقاوموا حرارته ولكنه لا يملك شيئاً حتى لا يفتضح أمره والرجال داخل الصهريج أكثر حيرة من أبي الخيزران فلا حيلة لهم سوى السكوت رغم أن الموت يسكن في هذا الصمت، ويستمر هذا الوضع المأساوي الخطير والمذهل يتنامى في حدته وفظاعته عند الرجال وعند أبي الخيزران الذي كان يتمنى أن يصعد الرجال صامتين كما طلب منهم حتى لا يفتضح سر الجميع وتفشل الخطة.

ينهي أبو الخيزران أوراقه ويسرع إلى السيارة يقودها بسرعة نحو الصحراء التي عرفها وعرفته ويستمر في سيره محاولاً الابتعاد أكبر مسافة ممكنة عن الحدود ليتسنى له أن يقف ليفتح الباب على الرجال ويقبض الثمن.

يتوقف أبو الخيزران بالسيارة في مكان ما في قلب الصحراء ويصعد إلى ظهر الصهريج ليفتح الباب وهنا تصل المأساة حدها الطبيعي فالرجال الثلاثة وصلوا إلى الأرض الحلم... ولكن جثثاً نعم.. لقد كانوا حين فتح أبو الخيزران الباب جثثاً أحرقتها الشمس وحرارة الحديد وخنقها الصمت، إنهم لم يستطيعوا أن يدقوا الباب –الجدار– ولم يتمكنوا من الصراخ والنداء.. وبقيت أيديهم مغلولة وألسنتهم مبتلعة في أجوافهم.. لقد سقطوا في موقع لن يحسدوا عليه... لقد خسروا أنفسهم وخسر أبو الخيزران الصفقة.

إعادة قراءة

الأوراق مرة أخرى

1-عائد إلى حيفا

لم يستطع كاتب أن يعزف نبضه لحناً لمأساته سوى غسان كنفاني لأن غسان قد عاش في

*** عائد إلى حيفا أوراق من دفتره أحسن ترتيبها بحيث استطاعت أن تقول شيئاً حقيقياً عن المأساة.***

المأساة وللمأساة ونزف جرحها وغنى لحنها ولبس لونها وزاوج بين صوته وصوتها بينما غيره من الكتاب الذين عاشوا مأساتهم وسكنوا في عواصفها لم يستطيعوا إلا أن يكونوا وفي أحسن الحالات صدى للعاصفة أو صفيراً ينبئك بوجودك ولكن لا يشعرك بها يكتب الاسم ولكن لا يمارس الفعل والحدث، ومن هنا أجاد الكنفاني حين أخفق غيره... نقول إن غيره قد أخفق لأنه لم يصل بإحساسه إلى ما وصل إليه غسان مع أننا نؤكد أن الجميع حاول وبذل جهداً كبيراً كان من الممكن أن يفرز ما أفرزه جهد غسان لو أنه استطاع أن يعرف السر الذي عرفه غسان فقد التحم غسان بالمأساة وتوأم نفسه ونبضه وأيامه معها فغدا جزءاً منها، لذا كان رحيله مأساة للمأساة فقد خسرت به الصوت والنبض.

وعائد إلى حيفا أوراق من دفتر أحسن ترتيبها وتنويتها بحيث استطاعت أن تقول شيئاً حقيقياً عن المأساة، أنها تشد الأيام إلى بعضها فتلغي الزمن لتصل إلى الموقف وتبين بصدق ماهية الوطن والمواطن.

إن سعيد س لم يكن عند غسان قبل لقائه بخلدون سوى شريحة تمثل في الحقيقة الواقع الذي كنا نعيشه قبل العام 1967... إنه الشخص النموذج الذي يمثل العقل الفلسطيني والفكر الفلسطيني قبل هزيمة حزيران 1967 فالوطن عند هذا المواطن مجموعة ذكريات عاشها وحبة رمل داسها ومقبض باب كثيراً ما عانقته يداه وشجرة بلوط أو لوز أو برتقال عاش تحت ظلالها... هكذا هو الوطن عند العربي الفلسطيني قبل أن يصحو على هزيمة حزيران التي أطاحت بكل تصوراته وأحلامه، كان يحلم بالوطن البيت والوطن الحي والوطن المقهى والوطن البحر والوطن الجبل كل هذه الأقانيم تمثل عند العربي الشيء الذي كان... إذن فالوطن كان ذكرى وصورة ماض بعيد أو قريب لا يهم بمقدار ماهو ماض معاش وحاضر سليب.

عندما وصل سعيد –س– كما أراد تسميته القاص، ولهذا الحرف دلالته عند غسان فهو يعني الحرف س أي شخص أي كائن حي عربي فلسطيني فالحرف –س– قيمة مجهولة لاسم مجهول وقد حرص الكاتب أن يربط الحرف بالاسم دائماً ليدلل على ما ذهبنا إليه أن سعيد في تركيبته وتصرفه نموذج صادق عن تركيبة وتصرف الشعب الفلسطيني قبل مواجهة الهزيمة في حزيران وما تبعها من حقائق مذهلة جعلتنا نعيد القراءة ثانية لمأساة عشناها دون أن نتأثر بها وعاشت معنا دون أن نؤثر بها... عندما وصل سعيد س إلى شوارع حيفا كان الزمن ما بين أيار 1948 وحزيران 1967 مختصراً بلحظة فقد حاول القاص وصف آخر يوم في حيفا –يوم الرحيل– ووصف أول يوم في حيفا –يوم العودة– ثم الربط بين هذين اليومين وكأن الزمان قد توقف بينهما فجاءا متلازمين ليدل على أن الحدث –الخروج– قد وقع قبل لحظات من الحدث الجديد – العودة– وذلك من خلال التشابه الكبير في الصور والحركات والنبضات في الموجودات التي لم تتغير –الشارع، البيت، الأشجار، أثاث البيت.. وهذا الاختصار تفجر عند المواجهة مع الأشياء التي لن تتشابه ولن تلتقي أبداً.

صحيح أن الأشجار لم تتغير إلا ارتفاعاً والبيت لم يترك مكانه وبقي يحتفظ بأحجاره وممتلكاته ولكن هناك ما هو متغير بالفعل ولا نستطيع مهما حاولنا اختصار الزمن أو تجاوزه أن نعيده إلى حالته الأولى... إنه خلدون.

إن المواجهة ما بين سعيد س وخلدون قد أعادت للزمن طبيعته القاسية وأذهلت سعيد س

الذي حاول أن يستجمع قواه في هذا الموقف وقد وفق الكاتب حين جعل الحديث بلغة لا تفهمها الزوجة وإلا اضطر أن يصور انفعالاتها وردة الفعل المباشر أثناء الحوار مما قد يهدم الكثير مما يرصده الكاتب وهذا الموقف غير مفتعل إطلاقاً من قبل الكاتب كما يحدث أحياناً في تركيبة القصص العربية، إنه موقف طبيعي بسبب اختلاف الجنسيات والألسن وهي دلالة أيضاً على أن المرأة العربية لم تنل من العلم ما يؤهلها لامتلاك لغة أخرى غير لغتها.. المهم أن سعيد س استطاع في نهاية الأمر أن يسيطر على نفسه وكلماته حتى لا تفهم الزوجة كل شيء من خلال انفعالاته ولم تعرف الزوجة أي شيء عن الحوار الدائر بينهما سوى ما يترجمه الزوج.

إلا أن سعيد س في مواجهة عاره القديم وماضيه القديم ووطنه القديم كما كان يفهمه.. إنه في مواجهه مع ولده خلدون الذي يمثل كل ذلك فقد كان يعتبر خلدونا من ضمن الذكريات الجميلة التي عاشها في الوطن، لقد كان خلدون عند سعيد س وزوجته ماضياً متروكاً في الوطن البيت، إذن هو بعض هذا الوطن فسعيد س يقف أمام الوطن الذي رسمه لنفسه وعاد من أجله إنه الوطن الابن..

إن عملية المساومة غير واردة إطلاقاً بين سعيد س والعائلة اليهودية على خلدون، لأن خلدونا نفسه يستطيع أن يحسم وهو لا يقف حائراً بين اثنين ولن يقارن بين اثنين إن الموضوع عنده محسوم لصالح من قاموا على العناية به فهو قد تربى وتعود ورضي أن يكون يهودياً إذن ما عليه إلا أن يبين هذا الأمر للوافدين من جديد وهذا ما أذهل الزوجة وصعقها ولكن الأمر لم يصعق سعيد س لأنه يعلم قصة –بدر– ويعرف أن الهارب من كل شيء لا يحق له كما يحق للصامد وأن الغائب لا يحق له مثل ما يحق للحاضر وفي هذه المواجهة والمقارنة تذكر الزوج ابنه خالداً الذي تركه في البيت غاضباً لأن أباه لم يسمح له بالذهاب مع الفدائيين متطوعاً حتى يعود إلى حيفا بطريقة تختلف عن طريقة أبيه إنها العودة التي تمناها طيلة الأعوام الماضية كل فلسطيني.. تذكر سعيد س رفضه القاطع لقضية الالتحاق مع الفدائيين ولكنه وأمام خلدون أظهر عكس ذلك بأن أثبت لخلدون أن أخاه الآن يتدرب مع الفدائيين وقد تكون بينهما مواجهة أصعب من هذه المواجهة، عندها لن يعرف أحدهما الآخر كل ما يعرفه كلاهما أن الوطن وطنه.

في طريق العودة إلى البيت تمنى سعيد س بينه وبين نفسه أن يكون خالد قد التحق بالفدائيين رافضاً رفض أبيه لأنه عرف ماهو الوطن.. إن الوطن ليس الماضي فقط إنه الحاضر والمستقبل في صورة خالد إن الماضي وحده لا يشكل وطناً دون حاضر ومستقبل.. إذ لابد من ربط كل ماهو موجود بكل ماهو آت وبعدها ليكن الوطن الذي نسعد به.

رجال في الشمس

المعاناة الإنسانية الحياتية هي في مجموعها معاناة واحدة وإن اختلفت الأقاليم وتعددت الأجناس فالخارطة الجغرافية قد تحدد مواقع البلدان وحدود الدول بينما الخارطة النفسية لا حدود ولا فواصل فيها، إنها خارطة صماء ذات ألوان متجانسة وإيقاع متجانس لا تحمل بطاقة معينة، بل لا تحمل بطاقة إطلاقاً لأنها في الأصل تنتسب إلى الإنسان.

وعى غسان كنفاني هذا البعد الحقيقي للمعاناة

النفسية الإنسانية فأخذ قلمه يصور المعاناة في مختلف المواقع مؤكداً أن كل ذلك مرجعه إلى قضيته الأم التي استشهد من أجلها وقد أباح لقلمه أن يصور المعاناة الخاصة في إطار عام بما فيها من فظاعة التشرد وحيرة الضياع.

الشخوص في هذه القصة هم القضية لأنهم يشكلون في مجموعهم حدثاً مهماً صارخاً سيبقى مدى الزمن يدق في آذاننا حتى نفتح لهم الباب أو في أحسن الحالات حتى ينكسر الباب تحت وطأة ضرباتهم التي لم تولد.

حاول الكاتب منذ البداية أن يزيد من حجم الحلم الذي يراود كل شخص في القصة أو يقلل من نصيب الشخصية من العيش ليدفعها إلى الحلم وفي الحالتين هو يصل إلى طريق واحد – الهجرة– وقد حرص كثيراً الابتعاد عن هذه الكلمة بلفظها –الهجرة– وإن كانت مفهومة من خلال ما يشابهها من كلمات ومعان.

حرص غسان على كشف هوية كل شخصية من شخصياته –أبي قيس، مروان، أسعد وأبي الخيرزان وقد أفرد بكل شخصية صفحات خاصة ليرسم أبعادها بحرية وصدق وأمانة بعيدة عن معاناة الآخرين وإن كانت في النهاية تصب في إناء واحد لأن النبع واحد وهذا الأسلوب أتاح له أن يبين لنا الصورة الكاملة للشخصية قبل التقائها بالآخرين وهذا ما أتاح الفرصة لرصد حركات وتصرفات كل فرد حسب معرفتنا السابقة به ويجد المتابع لحركات الشخصية في الرواية بعد أن رسمها الكاتب أنها امتداد لما أوضحه الكاتب من هوية هذه الشخصية فالحركات متوافقة للنفسية والتركيبة الفسيولوجية وتنبع من معاناة خاصة عرفناها من خلال السرد والتصوير الذي أبدع الكاتب في كشفه منذ البداية.

المعاناة التي يعانيها الأشخاص بعيدة في شكلها قريبة في مضمونها فهي ذات منبع واحد – التشريد– وهذا الذي دفع بهم للبحث عن الحلم والانتهاء إلى مقعد واحد في صهريج تلسع الشمس حديده وبالتالي تلهب أجساد الرجال القابعين في ذلك الصهريج.

الضوء الذي ألقاه القاص على شخوصه منذ البداية كان ضرورياً فكشف هوية الأشخاص قبل الدخول في الحدث كان له ما يبرره عند الكاتب فأشخاصه لم يخرجوا من فراغ قبل وصولهم البصرة بل قذفت بهم المأساة إلى داخل معاناة نفسية إنسانية حاولوا الخروج منها ليدخلوا المأساة مرة أخرى فالمأساة أدت إلى المعاناة الطويلة وهذه المعاناة أفرزت مأساة جديدة لن يستطيعوا بعدها المعاناة، إنها الخاتمة.

**** حاول الكاتب منذ البداية أن يزيد من حجم الحلم الذي يراود كل شخص في القصة.***

أبو قيس، الرجل العجوز الذي رسمت السنون علاماتها في وجهه وشعره وحركاته ولكنها لم تستطع أن تقتحم همته وطموحاته فبقي يحلم ببناء غرفة صغيرة خارج حدود مخيمه إذن هو يريد بيتاً خارج حدود مأساته، هل كان يريد أن يتخلص من المخيم؟ أم أنه يريد بيتاً.. إن التخلص من المخيم له درب واحد لم يتطرق إليه القاص وإن كان أراده من خلال النتيجة التي وصل إليها أبو قيس. فلو بحث عن درب للخروج من المخيم لما كانت المأساة، ولكنه لا يريد إلا البحث عن بيت حجري وهو يعي تماماً قدرته المادية على ذلك ويعرف أن هذا الحلم لا يتحقق دون الغربة فلابد من الرحيل إلى البلد الحلم، إلى الكويت، فهناك كما يسمع، يكسب الرجال مالاً لا يعد ولا يحصى فليجرب حظه متغافلاً عن سنه فالهمة موجودة والعزم موجود فلابد من البحث جيداً من أجل تحقيق الحلم.. إن أبا قيس يهرب من غربة إلى غربة وهاهو يطلب الرحيل بعد الرحيل.. إنه الرحيل إلى الخارج.. خارج النفس وخارج الوطن.. إنه يحلم

*** المعاناة التي يعانيها الأشخاص بعيدة في شكلها قريبة في مضمونها فهي ذات منبع واحد.**

بالمال لبناء بيت خارج أسوار الوطن... إنه الحلم المأساة هذا ما أراد أن يقوله القاص.. السعي إلى الحلم الخطأ يوصل إلى المأساة.

وأسعد الشاب المتمرد على عمره القافز فوق حواجز العقل لينطلق في الأوهام ويسبح بالخيال.. إنه يحلم كما يحلم غيره من الشباب بالمال من أجل الرخاء والراحة والمجد وقد قبل إهانة عمه وجشع أبي العبد المهرب والسير في الصحراء خائفاً كاللصوص فهو لا يملك جواز سفر قَبل كل ذلك من أجل المال وتشاء الصدف أن يساعده في غربته الجديدة ورحيله الجديد السائح الأجنبي الذي يعرف كل شيء عن المهربين فحين قال أسعد للأجنبي

–لقد اضطر صديقي أن يعود إلى الاتشفور بالسيارة وتركني

أجابه السائح الأجنبي بلهجة الواثق:

–لا تكذب... أنت هارب من هناك، لا بأس، اصعد سوف أوصلك "بعقوبة"...

هل مشيت طويلاً؟

–لست أدري، ربما أربع ساعات

–لقد تركك الدليل.. أليس كذلك

إن السائح الأجنبي يعرف أكثر من غيره هذا الهروب ويعرف سببه فحين سألت الزوجة الشاب:

–لماذا تهربون من هنا

أجابها زوجها الأجنبي:

–إنها قصة طويلة.

إن لهذا الحوار دلالته الخاصة عند غسان ولم يأت عفوياً أو بالمصادفة إن الجمل مركبه بحيث توصل إلى شيء ما.. فهذا الأجنبي الذي يعرف الكثير الكثير ويرضى أن يهرّب من يجده دون مقابل هل دوافعه إنسانية؟ إطلاقاً فهو يريد أن يزيد غربتنا غربة ويريد أن نستمر في الرحيل والضياع ومع ذلك وجد أسعد الراحة معه لأنه لم يفكر إلا بالمال والحلم والكويت ووصل إلى البوابة الأولى التي التقى فيها الباقين من ركاب الصهريج وانتظر الانطلاق.

أما مروان فهو شاب لم يكتمل عوده بعد... إنه الثمرة الجديدة في جيل المأساة تحتاج لرعاية وتحتاج لاهتمام ولكن ممن؟ أبو قيس في مقام والده يبحث عن غربة جديدة وأسعد في مقام أخيه الكبير يبحث عن المال والغربة وأخوه من أمه وأبيه قد تركه مع أهله وذهب إلى الكويت الحلم وتزوج هناك، هذا هو مروان الذي يحتاج للرعاية يجد نفسه معيلاً لأسرة كبيرة... إنه يرعى من يجب أن يرعوه.. لقد ترك المدرسة وقرر الذهاب إلى الكويت الحلم.. بعد أن طلق والده أمه ليتزوج بامرأة تملك بعض المال.. إنه ملزم بالنفقة على البيت إذن لابد من الكويت.. إذن مروان لم يذهب للمأساة بل دفع فيها دفعاً فنحن إذا لم نحسن العناية والاهتمام بالأجيال القادمة فإننا ندفعها نحو الضياع ونحو المأساة إن مأساة مروان نحن الذين خلقناها فجيل الأب وجيل الأخ الأكبر في ضياع فالنتيجة إذن للأجيال القادمة الضياع.

يصل الثلاثة إلى البوابة التي سينطلقون منها إلى الحلم الجديد ويتفقون مع أبي الخيزران لتهريبهم إلى الكويت –ونلاحظ هنا أن كلمة التهريب قد استعملت كثيراً إلى جانب مرادفاتها هروب، الهرب –وهذا ما يدل على أن العملية كلها في الأصل غير شرعية وغير صحيحة وهي بالتالي مرفوضة من قبل القاص الذي لم يبح لقلمه أن يذكر كلمة الهجرة بل الهروب أو الذهاب.

ويجيء الهروب مع شخص فلسطيني رابع هو أبو الخيزران وهذه شريحة جديدة نتعرف عليها

** الشاب أسعد المتمرد يحلم كما يحلم غيره من الشباب بالمال من أجل الرخاء والراحة والمجد.*

فهو قد ارسى النضال ضد الاستعمار فترة وجوده في فلسطين حتى إنه قد فقد رجولته من أجل الوطن وفقد الوطن فما الذي بقي له، إنه يتذكر حين أفقدوه رجولته أنهم قالوا له أن فقدان الرجولة أهون من فقدان الحياة.. آه كم هم مخطئون قالها أبو الخيزران بعد أن أحس بالذل والمهانة من فقدان رجولته لقد فقد أبو الخيزران الوطن كغيره دون أن يفقد رجولته ربما هو الآن في موقع آخر ولكنه الآن هنا في نقطة الحدود يبحث عمن يهربهم إلى الكويت.

في الطريق إلى الكويت وقبل الوصول إلى نقطة حدود الكويت يطلب أبو الخيزران من الرجال الثلاثة الصعود إلى ظهر الصهريج ومن ثم السكن داخله حتى يضمن سلامتهم وسلامة العملية إنه مطلب صعب القبول به وهو يعلم ذلك ولكن لا خيار أمامه ولا خيار أمامهم، ومع ذلك فقد رفضوا ولكنه رفض العاجز ورفض المستسلم، رفضوا كردة فعل للطلب ووافقوا كنتيجة حتمية لقبولهم الغربة والرحيل والهروب، قبلوا الغربة وبحثوا عنها وقبلوا من أجلها السجن داخل جدران الصهريج، قبلوا ذلك وهم يعلمون أن النهاية ليست مفرحة.. دخلوا السجن ووافقوا على السكوت داخله، ووافقوا على أن لا يقوموا بأية حركة أو صوت أو ضوضاء حتى يضمنوا الخروج.. أي أنهم يجب أن يكون كل واحد منهم داخل الصهريج حسن السيرة والسلوك وإلا لن يصلوا إلى الهدف، هكذا كان، ويندفع أبو خيزران بالسيارة إلى الأمام بعد أن سكن الصهريج الحالمون الثلاثة ويصل إلى نقطة التفتيش، وهناك يحصل ما لم يكن بالحسبان فيضطر أبو الخيزران أن يتأخر أكثر مما كان يتوقع بل أكثر من احتمال الرجال لمسكنهم الجديد وطبعاً لا يستطيع الرجال الطرق على الجدار ولا يستطيعون الصراخ والنداء حتى لا يفتضح أمرهم وأمر أبي الخيزران وبعدها لن يصلوا إلى الكويت الحلم وهم على استعداد أن يضحوا بكل شيء مقابل الوصول إلى الحلم فيصمتون ويكفون أيديهم عن الضرب والطرق مع أن كل ذلك حق لهم. وطبيعي جداً أن أبا الخيزران يعلم ما يعانون من شدة الحر ولكن ليس بيده ما يفعله من أجلهم، وبعد فترة ليست بالقصيرة أبداً بل هي كافية لحدوث ما حدث يتحرك أبو الخيزران بسيارته نحو الحلم ويبتعد مسافة كافية عن الحدود ليوقف السيارة ويفتح الباب لركابه ليخرجوا إلى حلمهم وما كاد أن يفعل حتى فوجئ بالمصيبة التي حلت بالرجال، أنهم جثث دون حراك.. كيف حدث هذا، يا إلهي لماذا حدث؟... إنهم الآن على الأرض الحلم.. آه لم يستطيعوا الصراخ، ولا الدق على الجدار آه.. لو صرخوا، لو دقوا.. لو... لو.. ولكنها المأساة.

الموقف من خلال الحدث والصورة

منذ البداية في –رجال في الشمس– يبين الكاتب أن الكويت هي الحلم فلابد من الهجرة إلى الحلم بعكس ما هو واضح منذ بداية –عائد إلى حيفا– فالعودة إلى حيفا غير الهجرة إلى الكويت فالهدف في كل منهما مختلف تماماً منذ الأسطر الأولى، فإذا كانت العودة إلى حيفا هي البحث عن الماضي أو عن حلم الماضي فإن الهجرة إلى الكويت هي البحث عن المستقبل أو حلم المستقبل ومع هذا الاختلاف البين إلا أن النتيجة واحدة في الحدثين من حيث تحقيق الهدف ومن حيث النهاية الدرامية فالماضي عند سعيد الذي فعل كل شيء من أجله –ميت– فقد وصل سعيد إلى الحلم

** الضوء الذي ألقاه القاص على شخوصه منذ البداية كان ضرورياً فكشف هوية الأشخاص قبل الدخول في الحدث.*

ولكن الحلم كان قد تغير أو بمعنى آخر -مات- والرجال الثلاثة الذين حاولوا الوصول إلى المستقبل وتحقيق الحلم فقد وصلوا إلى الحلم ولكن جثثاً وبقي الحلم وهماً...

الطرفان يبحثان عن وهم والطرفان هما سعيد في عائد إلى حيفا- والرجال الثلاثة في- رجال في الشمس- إنهما يسيران في الطريق الخطأ فخلدون ليس الحلم وأرض الكويت ليست الحلم فخلدون والأرض متاهة جديدة وغربة جديدة ومن هنا كانت النتيجة عند الطرفين واحدة وإن كان سعيد أوفر حظاً من الطرف الآخر فقد بقي حياً وعرف الحقيقة التي لن يدركها رجال الصهريج أبداً.

شخوص القصتين متقاربة في الحلم، متقاربة في السعي إليه والحلم هو ذلك الهاجس الذي نسعى إليه دوماً بكل جوارحنا وإننا نرى إصراراً من قبل شخوص القصتين للسعي نحو الحلم الأرض والحلم الابن.

سعيد يعرف النتيجة أو يتوقعها ومع ذلك اندفع إلى البحث عن خلدون إرضاء لزوجته وليطمئن قلبه ويهدأ ضميره في أنه حاول فإن أخفق فعذره المحاولة وكذلك مروان فإن أبا الخيزران أفهمه أن مصيره في الكويت نفس مصير أخيه وأنه سوف ينسى أهله ولكنه صمم على الذهاب بدافع من المسؤولية الجديدة التي أنيطت به وإرضاء لضميره في أنه يحاول أن يعمل شيئاً من أجل العائلة أما أسعد فهو يبحث عن حلم فمساحة حلمه واسعة تصله إلى الكويت بسهولة فهي مثل مساحة حلم الزوجة التي تبحث عن خلدون وتظن أنه من السهولة أن يعود معهما.

وعلى ذكر الزوجة فقد حاول غسان كنفاني وضعها في الظل دائماً فهي صامتة خلال العودة وصامتة عند لقائها بابنها خلدون وصامتة ساعة الحوار -الحوار بلغة أجنبية- حتى إنها لا تعرف ما يدور إلا من خلال زوجها الذي يترجم لها ما يسمع وما يريد أن تعرفه وليس كل ما يقال أن زوجة سعيد كانت في أحسن حالاتها محرضة له للبحث عن خلدون بينما ميريام القادمة من بولونيا كانت ساعة اللقاء مع سعيد وزوجته متزنة غير عاطفية وهي التي اقترحت أن يترك الأمر لخلدون حتى يختار لأنها تعرف كيف تربي خلدون وكيف نشأ وماذا علمته. إنه دورها في الحياة فأين دور المرأة العربية ولماذا غفل عنه غسان كنفاني، لماذا لم تتدخل الزوجة حين رفض الزوج أن يذهب خالد مع الفدائيين ماذا كان دورها... هل الصمت... أم الرضا وكلاهما موقف خاطئ، لقد حاول الزوج طمس شخصية زوجته ولم تحاول هي أبداً الاعتراض.. أن تصرفها منذ البداية عاطفي فقد خرجت تبحث عن زوجها ناسية ابنها الرضيع في سريره ولم تستطع بعدها العودة إليه بينما ميريام القادمة من بولونيا تعتني بالابن وتشارك الأب مسؤوليته وهذا واضح من حديث سعيد نفسه مخاطباً زوجته ص48:

-أي خلدون يا صفية؟ أي لحم ودم تتحدثين عنهما لقد علموه عشرين سنة كيف يكون... يوماً يوماً، ساعة ساعة مع الأكل والشرب والفراش.

في القصتين خيوط متشابهة وأخرى مختلفة في الصورة والتعبير ولكنها في المنظار النفسي واحدة... فمنذ البداية هناك تعبيران مختلفان- عودة، هجرة- ومن ثم يأتي الماضي في عائد إلى حيفا والمستقبل في رجال في الشمس -يربط بينهما الحلم وهذا هو المنظار النفسي.

وتعود الخيوط تتباعد لفظاً فالدرب إلى الماضي -حيفا والابن- مفروش بالورد والأشجار والطرقات السهلة والجو المناسب بينما الدرب إلى

المستقبل مليء بالخوف والرعب والعذاب فمن نقاط تفتيش إلى رمال قاسية وشمس حارقة إلى عطش شديد ومع ذلك فالدربان تؤديان إلى حدث درامي عنيف لأنهما بنيا على منطق خاطئ وتفكير خاطئ وهذا هو المنظار النفسي الواحد.

هذا الاختلاف المتشابه في القصتين يسترعي الانتباه وخاصة إذا ما أُضيف إليه التعمية في الأسماء والانتساب لها فلم يستخدم الكاتب في القصتين إلا الأسماء الأولى لكل الأبطال وكأنه لا يريد أن يعطيهما إلا البعد الإنساني فقط فهو حريص على عدم ربطهما في سلالة معينة أو الانتساب إلى جهة معينة أو عائلة معينة فهناك سعيد، الزوجة، مروان، أسعد، أبو الخيزران وأبو قيس كل هذه الأسماء المفردة جاءت لتدل على هوية المتحدث الآدمية فقط فالشخوص كلها تنتسب إلى الإنسان بشكل عام ومن هنا جاءت الاختلافات متشابهة وكانت الدروب المختلفة المسارب تؤدي إلى نفس النتيجة فالمعاناة الإنسانية هي هوية عالمية والأحلام التي يولدها الحرمان وتفجرها المعاناة هي أحلام واحدة وإن اختلفت الأسماء واتسعت المساحات.

ولا نفاجئ إذا وصلنا مع سعيد في النهاية إلى قناعة واحدة تامة أنه لابد وأن يستمع إلى صرخة ولده خالد الذي يمثل المستقبل الصحيح والأمل الصحيح والحلم الصحيح ويلبي حاجته بل هو يتمنى أن يصل البيت فيجد ولده خالداً قد التحق مع الركب فالماضي أصبح شيئاً عدماً فلابد من البحث من جديد هذه المرة عن المستقبل إذن هو خرج من بيته باحثاً عن الماضي ليعود إليه باحثاً عن المستقبل كل ذلك لأنه أخيراً سمع صرخة ولده خالد فاستجاب لها.

وفي رجال في الشمس نجد أنفسنا أمام نفس العبارات وأمام صرخة الرجال التي اختنقت في أفواههم جبناً وهروباً، لقد صرخ خالد في وجه أبيه مطالباً بحقوقه والأب هو القوة والسلطة العليا في العائلة العربية يظهر ذلك من تصرفه مع الزوجة ومع خالد نفسه، نعم لقد صرخ خالد في وجه الأب وصمت الرجال الثلاثة أمام سلطة الحدود... كان يعلم خالد أن أباه سوف يرفض ومع ذلك صرخ معلناً نفسه وشخصيته أن العمل الذي يطالب به يعطيه حوافز كثيرة ربما فعل خالد ما يريد قبل أن يعود أبيه ولكن لماذا يصرخ خالد ويصمت الرجال الثلاثة، إنهم في موقع واحد وأمام سلطة كبيرة وليس لديهم سوى إطلاق الصوت فلماذا يكتمه الآخرون هل لأن خالد يعتبر والده بعضاً منه فإنه لن يغضب كثيراً بينما رجال الحدود أغراب وغضبتهم عواقبها وخيمة... أم أن شدة البطش والقهر عند رجال الحدود أقوى منها عند سعيد أم أن البحث عن الوطن بطريقه صحيحة يعطي القوة على العمل علانية دون هروب واختباء.

كل هذه الأمور مدروسة من قبل الكاتب بالتأكيد وإلا لما خنق الصرخة في أفواه الرجال وأنطق بها خالداً.

❑❑❑

التاريخ والعجيلي

محمد الجدّوع

الموطأ: *بداية لابد من الإشارة، إلى أن التاريخ والعجيلي. لا يمكنان الباحث في تقديمهما بالنيابة.*

فالعجيلي *بموهبته الفذة، ومعرفته الموسوعية، التي كونت منه كنزاً معلوماتياً لا ينضب، في وقت نشّت فيه معارفنا، ونظراً لما يمتلكه من ذاكرة تاريخية ذات إحاطة شمولية. غدا الزمن بفعلها -مجرد آنات قصيرة يمكن استعراضها بوقت وجيز. كما أن سفره -الذي لا ينقطع- حوّل المعمورة على اتساعها إلى قرية صغيرة يمكن معرفة شؤونها وشجونها.*

وهو الذي جعل من آجرة الرقة مثال مقايسة تاريخية بينها وبين الأرجنتين رغم عرضها وطول امتدادها وسعة مساحتها، جعل الغلبة التاريخية للرقة ذات الآجرّ، وحول قنصلها إلى متحسر حاسد.

أما التاريخ: فهو علم لا يمكن الكتابة عنه، دون الاستعانة بالعلوم الأخرى، فلكل فترة منه طرائق بحث خاصة بها. لا يجوز استخدامها وتعميمها على غيرها وإزاء حالة كهذه -لابد من الاهتداء إلى الطريقة التي تقينا الزلل ومواطن العثر.

**** التاريخ علم لا يمكن الكتابة عنه دون الاستعانة بالعلوم الأخرى.***

بمعنى آخر تقينا- عثرة إطلاق الأحكام في غير منازلها وموازينها. للوصول إلى مكمن الأعثورة -اللقية. مبتغى البحث وهدفه، الطامح لإبراز آنية الحدث باعتبارها واقع متعلق بظرفية الحدوث. الذي لا يمكننا استحضاره إلا بالبحث الدؤوب الصادق عن سبب الحدث بعيداً عن التحيز والتحزب لهذا الفعل أو ذاك. من خلال منهجية البحث التي تطبق شروطها التفسيرية، التي لا تكتسب صفتها العلمية ونزاهتها الموضوعية، إلا إذا تخلت عن منطق العاطفة والتحيز. لأن التاريخ فعل نفذه الماضي وأودعه في ذمة الحاضر والمستقبل.

ولأن العجيلي الذي لا يرتضي السير خلف أحد. حتى في تناوله للتاريخ الذي يتطلب شروطاً لابد من التقيد بها والسير على سنن واضعيها. مما يولد للبحث إشكالية لا يمكن تجاوزها إلا إذا اعتبرنا أن التاريخ هو كل ما **(حدث)** وما سوف **(يحدث)** فسيكون في جعبة الذي (حدث)، والعجيلي وفي براعة لافتة لا يريد لهذه التراتيبية التاريخية أن تسير وتصيّر كيفما شاء.

إنه تناول يراد له أن يكون غائياً فاعلاً. فما **(حدث)** لا ينظره العجيلي فعلاً ماضوياً فحسب.

إنما يورده، يحييه عن إرادة وسبق تصور، ليرسم لنا وليدلنا على فعل الأفضل في المستقبل الذي سيحدث وهذه الغاية الأساس في نظرة العجيلي للتاريخ وفعله. مشدداً على أن انشدادنا للأفضل الذي حدث. يمكن إعادة صيرورته في خانة ما سيحدث. إذا تسلحنا بالعزم والإرادة الفاعلة لا إرادة التمني، لأن الأمنيات لا تصنع المعجزات.

إن مُراد العجيلي في مبتغاه من العلاقة الجدلية بين الذي (**حدث وما سيحدث**) في ديمومة الأفضل من خلال ما حدث واستمراره في الذي سيحدث. منطلقاً -في موقفه هذا- من خلال تاريخ أمة لها باع طويل في تجاوز المحن والإحن.

مستهدياً في جل إيراداته التاريخية المنتقاة بعناية فائقة في الاستجابة للتحديات التي رماها القدر على هذه الأمة وأبنائها. عبر معظم العهود من تاريخها المديد مبرهناً من خلال التاريخ -أنه كلما كانت الاستجابة بمستوى التحدي كان النصر، وكلما كانت الاستجابة لا ترقى لمستوى التحدي تكون الهزيمة والاندحار. لأن الفعل في هذه الحالة يتحول من الفاعلية فاعلية المواجهة إلى اللافاعلية انفعالية الخنوع والركينة. لأن إرادة المواجهة تتلاشى من الواقع وتصبح في أحسن أحوالها مجرد حلم جميل يعشعش على وسادة ماضٍ تليد لن يعود بالأمنية دون فعل المواجهة.

هذا إن لم تتحول حالة انعدام فاعلية الفعل إلى محاكمة الماضي ومقاضاته باعتباره سبب حالة الوهن وعدمية فعل المواجهة. عندما تسود فلسفة التسويغ، والتسويف، والتبرير لإضفاء الواقعية والمشروعية على حالة اللافعل باعتبارها قدراً لابد من قبوله والتسليم به ويصبح لفلسفة عجزية الفعل سوقاً رائجة لها أنصارها ومروجوها -بحيث لا تقف دائرتها ضمن قطر محدد إذ يتمدد أفقياً ليشمل الجميع ورأسياً ليشمل النفوس- وهنا تكمن الخطورة عندما تتحول حالة العجز من واقع راهن عارض إلى حالة يقين وتيقن باستمرارها. لأن مكمن خطورتها ينبع من شدة احتمائها وتماهيها بالفاعل- الآخر الأقوى الذي تسبب في إيجادها ليجعل منها أبواق تقديس تسبح بحمد أفعاله الجائرة وتضرع للخالق باستمراريتها. وذلك باعتبارها أعطية من عطاءات السماء للأرض.

وقد عرفت أمتنا عبر تاريخها هذه الحالة عندما انتشرت الفرق الصوفية- غير الحقة. إبان العهد العثماني. فبدل استجماع مقومات فاعلية التصدي- تلجأ لضعفها. في التسبيح لفاعلية قاهريها إذ سرعان ما تنقلب المعايير الأخلاقية – في فلسفة العجز إلى نقيضها بسبب انعدام إرادة المواجهة ويطلق علماء الاجتماع على هذه الحالة التي تصيب المجتمع بالحالة الأنومية- حالة انقلاب المعيار الخلقي إلى ضده. وهذا مالا يريده العجيلي أن يصيب أمته التي ينتمي إليها وشعبه الذي يعيش بين ظهرانيه. ففي كل التجاءاته التاريخية ينبش لنا المواقف التي تبعث إرادة المواجهة المتناسبة مع درجة وشدة التحدي الذي نواجهه. صحيح أن الاستشهادات التاريخية للعجيلي ذات طابع انتقائي. إلا أنها تلتقي مع نظرة (**توينبي(1)**) في أن استمرار الحضارات وموتها. بقدر قدرتها واستجابتها للتحديات التي تواجهها.

ومن هذا المنطلق يجد البحث أن العجيلي أورد استشهاداته التاريخية حول أمرين اثنين لا ثالث لهما. الأول العبرة والعظة التي تجنبنا الضعف والاستكانة من جهة، والثاني الحذوة والقدوة، التي تبعث فينا إرادة المواجهة والتحدي. من خلال أحداث تاريخية جعل لها ديمومة

العجيلي لا يرتضي السير خلف أحد حتى في تناوله للتاريخ الذي يتطلب شروطاً لابد من التقيد بها.

التأثير. ضمن انتقائية فريدة. فالواقعية- الحدث التي ولى زمانها، وامّحى أثرها. لا تموت مقبورة مع فاعليها لأنها عند العجيلي- تحمل في ذاتها ديمومتها وفاعلية تأثيرها إما في اتخاذها قدوة تحتذى- الواقعة الإيجابية وتمثلها عبارة (...**إياك أريد(2)**) التي سيتطرق لها البحث. أو باعتبارها مجلبة لعار أبدي- الواقعة السلبية بما لها من قدرة تنفير وتكريه تضمن لها أمداً تأثيرياً طويلاً وتمثلها عبارة (**ابك كما تبك النساء(8)**).

إن سر نجاح العجيلي للتناول التاريخي، يؤول إلى موهبته الفذة، ومعرفته الموسوعية التي تعتبر (**كومنولث**) -أبيستيمولوجي (**معرفي**)، وقدرته في توظيف الواقعة التاريخية في الزمان المناسب، بحيث يجعل منها مصدر تحرير وتثوير للظرف المعاش مع احتفاظها باستمرارية التأثير.

وبالرغم من القراءات المتعددة للتاريخ، التي يصل إلى درجة التعارض والتناقض فإنه وببراعة وخبرة خبير يعرف كيف يوظف الذي (**حدث**) لاستشراف ما (**سيحدث**) متنحياً متجنباً المواقف الخلافية- في التاريخ- التي تبث نار الفرقة والتذرذر ولأن تناول العجيلي (**للحظة التاريخية**) بحينها المناسب فإنه يحييها ليس لإحياء ما فات من زمن، وما مات من فعل. إنما لاستنهاض الهمم، وشحذ الإرادة الفاعلة التي تعيد مكانتنا في التاريخ وتضعنا في دائرة الفعل التاريخي. لئلا نطوح جانباً في سلة الزمن الموات.

القراءة ولادة ثانية للنص كونها فعل تكون وكينونة وتصيّد جديد.

وقبل الولوج في موضوع البحث. لابد التنويه إلى ضرورة التعامل الحذر مع العجيلي وأسلوبه. لأن قراءته بشكل مجزوء على منوال (**ولا تقربوا الصلاة***) تعطينا أحكاماً عكسية، وتوقعنا في مطب الأحكام المبتورة. لأن العجيلي لا يمكن الحكم عليه إلا من خلال قراءة كلية متأنية، تجنبنا سوء الفهم لقصد المرامي المبتغاة.

ولأن القراءة ولادة ثانية للنص، كونها فعل تكون وكينونة، وتصيّر جديد. فإن الولادة- القراءة الجديدة للنص، تتمخض مسخاً أشوه للمبدِع وللمبدَع، إذا لم تكن بمستوى النص والوصول لاستبطاناته الداخلية. من خلال قراءة كلية دؤوبة تضع النص خلال سياقه العام بعيداً عن القراءة العجلى والمجزوءة التي لا ينجم عنها سوى سوء فهم، يتحول الدارس أو الباحث -من خلالها- إلى فصال قليل الحيطة والدربة. يلبس الشخص لباساً غير مقاسه، إما ضيقاً قصيراً. أو طويلاً فضفاضاً. ففي الحالة الأولى تكون الدراسة للنص. دون مستواه الفكري عندما لا تصل إلى قراءة المبتغى.

وتعتبر بمثابة قصور فكري لا يسامح عليها منتج النص- عدا عن إساءتها للنص الأصل.

<u>أما الحالة الأخرى</u> -حالة إطلاق الأحكام الفضفاضة، وهي الأخرى لا تقل سوءاً عن سابقتها، لأنها حالة خبل فكري تلتطيء - لعجزها- للأحكام السديمية التي لا يتولد عنها آراء صائبة. كونها تخفي ضحالتها الفكرية في الأحكام اللامسؤولة.

إذ لا تسند إلى أي نسب فكري للنص المقروء. وهي في أغلب الأحيان ناجمة عن رؤوس حامية متسرعة لا يهمها سوى الضجيج لتلفت الانتباه لموجودتها، بحثاً عن مكانة وإرضاء لغرور.

وفي كلا الحالتين يجب عدم الركون والاستناد إلى أي حكم منهما جميعاً.

صحيح أن العجيلي ذو نفس متواضعة، وأسلوب يسر، وبساطة ذات هيبة أسطورية وجاذبية (**كاريزوميا**) آسرة. إلا أنه في المقابل كبحر المحيط. يستهوي، يستدرج يغوي رواده

بمسطحه الهادي ولونه اللازوردي الأخاذ. إلا أنه سرعان ما يأسر بعد الولوج في جوفه...

يرهب، يرعب. يجبه. يرّعب ينقل مريده- دونما شعور منه- من الحيد القاري إلى اللجج الغويرة السحيقة حيث تمتزج المتعة والرغبة، بالتشوف والتشوق، مع الخشية والتهيب إن قدرة الاستدراج خصيصة فارقة لأسلوب العجيلي. والبحث لا يجد ما يشبهها به سوى حالة الاستضباع، التي يرويها قاطنوا ضفتي الفرات.

ومفادها أن: الضبع يستدرج طريدته فتسبقه دوما مقاومة، أملاً من خلاص أو خوفاً من مصير. وكذلك هو أسلوب العجيلي. فكثيرة المشاهد المرغبة التي لا تسنح للقارئ مغادرتها وجمة مواقف الرهبة والتهيب التي تحبس الأنفاس، وتضاعف وجيب القلوب. ومع ذلك تستولي على القارئ رغبة المتابعة، والعجيلي لا تخفاه هذه الحيلة ولا يعوزه الأسلوب. إذ الفضاءات رحبة فسيحة. والأمداء والآماد تمتد دونما انقطاع. والأمكنة التي لم تطأها رحال العجيلي قليلة نادرة. ففي كل صقع من المعمورة له حل ومرتحل. وضروب المعرفة لكل منها عنده نصيب وافر، يساق بأسلوب جذاب شيّق. يبعث على المتابعة. طلباً للاستفادة، أو رغبة في معرفة مجهول.

وبما أن امتداد مساحة صيت العجيلي، تخطت المجال المحلي إلى العربي والعالمي ومن خلال مؤلفاته التي ترجمت إلى معظم اللغات الحية. وكثرة اللقاءات والمحاضرات التي ألقاها في أشهر المنتديات الثقافية المرموقة جعلت منه علماً من أعلام الأدب العربي المعاصر.

إذا يعتبره المفكر الألماني "**هانس فير**" بطل القصة العربية القصيرة بلا منازع. وهو ما أعلنه أمام الوفد التربوي السوري الذي زاره ومنهم كاتب البحث -في الثمانينات في برلين الغربية وبمكتبتها.

<u>أنية الحدث والوميض المستمر</u>: بعيداً عن ولوج طرق الأدلجة ومتاهاتها التنظيرية. ومدى صلة العجيلي بهذا المذهب، أو تلك المدرسة، ونأياً عن سكلجة الخطاب لديه، وأصول تمأسسه وقربه من اطلاعه المستمر على مستجدات الفكر والعلم والطب. إلا أنه وبإرادة منه -يعلن جهاراً أنه لا يمت بصلة نسب أو أسلوب إلى أي مذهب أدبي معين. كما أن فرادة أسلوبه لا تضعه في حالة التقوقع، وعدم التفتح والانفتاح على المسارات الفكرية العربية والعالمية. مما أهله لأن يصبح من كبار المبدعين العرب. لأنه في حالة كره (**للجمود المتمثل في الصخرة المجدية والمعدن الكثيف والتفكير المتحجر(4)**).

إن تمثله السليم للتراث ودرايته المبصرة للفكر المعاصر. جعلت نظرته للتراث والسلف نظرة سلفية. انتقائية تجاوزية. فقد أخذ على مشايخ السلفية الذين أجهدوا أنفسهم في الماضي كله، برممه ورميمه بينما نفحنا بعبقه العطر، وأبقى العطن مطموراً في طمره وقبره.

كما حدد ملامح السلفية العربية المعاصرة من وجهة نظره بقوله: (**إن سلفية العرب المعاصرين كما أراها وأعتقدها. هي سلفية انتقائية تجاوزية. فيما يجب أن تكون... متخلية عن التعصب الأعمى لكل ما جاء به الأسلاف (4)**).

هذا الموقف الجريء من المسألة السلفية. صوّب السهام نحوه من جميع الأوكار السلفية قريبها وبعيدها إلا أنها لم تنل منه وتثنه عن موقفه. بل بادر -وهو الطبيب العارف- بتشخيص داء عجز السلفية اللاتطورية الذي يعوقها عن اللحاق بركب الحاضر، ويمنعها من امتطاء صهوة المستقبل داؤها- حسب وصفة

****عبد السلام العجيلي بإرادة منه يعلن ويجهر أنه لا يمت بصلة نسب أو أسلوب إلى أي مذهب أدبي معين.***

العجيلي– هو الداء المتمثل في أن الأدلة **(التي يسوقها السلفيون... لا تقاس بها حاجاتنا العصرية..(4))** لأنها تستند إلى تجارب ماضية عاجزة عن الإقناع والتنطح لمشكلات الواقع.

أما هو فيحدد موقفه في مدى صلاحية التراث أو عدمها: (..**بالمثال والمثال المستقى من الوقائع المادية أمام أعيننا(4))**.

ولم يقتصر الهجوم على العجيلي. من السلفية وأنصارها. بل شن دعاة العصرنة والتغرب سهامهم نحوه متهميه كما يقول: **(بالجمود وعدم التطور، وبالتخلف والرجعية، واتخذوا شواهدهم مما يتبين في تلك الكتابات من ارتباط بالأصول القديمة في اللغة والأسلوب والمحتويات(4))**. ومع ذلك بقي العجيلي متمسكاً بموقفه لا يخضع لأي سيطرة عدا: **(سيطرة الروح العربية الأصيلة على نظرتي في قضايا النفس والفكر(4))**. وبالرغم من اطلاعه الواسع **(على وجهات نظر الأقوام.... ولاسيما وجهات النظر الغربية المستظهرة(4))** بقي ثابت الموقف مشخصاً ومفنداً حجة دعاة العصرنة والتغرب من خلال تشخيص دعاواهم التي لا تمت للواقع بصلة. عندما ينسبون من تخلفنا الحضاري الراهن إلى مقوماتنا الذاتية فيتصدى لهم برده: **(لقد رددت دوماً الدعاوى التي تنسب تخلفنا إلى مقوماتنا الذاتية، من طبع ولغة وجذور ثقافية والتي تطالبنا بالتحلل من ارتباطاتنا بماضينا.. بحجة أنه يعوق انطلاق حاضرنا(4))**. ولا يقف العجيلي عن هذا الحد من تفسير دعوة دعاة التغرب في الانسلاخ من ماضينا والتنكر لتراثنا. بل يعزو الدعوة إلى **(ضعف ثقة القائلين بها من العرب أنفسهم وإلى خور عزائمهم(4))**. ورغم توحد النظرتين **(السلفية والمتعصرنة(4))** تجاه العجيلي فقد استمر على موقفه، غير آبه بضجيجهما. ولا

إن تمثله للتراث ودرايته به جعلت نظرته للتراث نظرة سلفية انتقائية تجاوزية.

زال ثابت الموقف. غير هياب ولا وجل. بنتاج فكري أصيل متجدد متعدد الجوانب والرؤى، إلا أن اللافت للانتباه هو كثرة ورود **(اللقطة)** التاريخية التي لا يسوقها لمجرد كونها واقعة حدثت فحسب إنما يوردها لاستظهار الحاضر بها. واستشراف أفق المستقبل من خلال نفحتها المعنوية.

وبما أن **(التأرخة)** لدى العجيلي ليست بالطريقة الأكاديمية التي درج المؤرخون على انتهاجها. إلا أن لقطته التاريخية لها مدلولاتها، وتأثيراتها التي تمنحها أكثر إصغاء وتعلقاً بها مما لو نهج على استخدام المادة التاريخية على نحو أكاديمي أو قصصي كما فعل غيره ولهذا جاءت لحظة العجيلي التاريخية ليس كمثلها من اللحظات إنها على قصرها الزمني. تعتبر بمثابة ومضة. إلا أن تأثيرها يجعلها ومضة مستمرة ساطعة في دياجير الظلمة والنسيان لأنها على اختصارها للزمن والفعل. تترك آثارها لمدة تطول طويلاً وإلى حد بعيد والعجيلي لا يضن علينا بوصف تولد اللحظة لديه فيقول: **(تمر بي أحياناً لحظة عابرة فتملأ نفسي بإثارة تسوقني إلى أن أخلق منها عالماً كبيراً(4))**.

وإذا كانت قيمة اللحظة لدى العجيلي لها من الخصائص ما يضيق عنها إلا أن ذلك لا يمنعنا من تسجيل بعض اللمح حولها:

–إن اللحظة التاريخية لدى العجيلي. منبثقة من أزمة يحس بها الكاتب أو من خلال حدث يريد مواجهته من خلال الاستعانة عليه بالتاريخ. وهذا ما يناقض رأي القائلين: أن أدب العجيلي **(أدب فكرة لا أزمة)** إن قراءة متأنية منصفة تظهر: أن العجيلي كمواطن عربي أولاً ومفكر ثانياً لا يمكنه العيش ببرج عاجي، مسدلاً الستار عن الزمن العربي بماضيه وحاضره ومستقبله. فالماضي بالنسبة للعجيلي. وإن لم يكن في مجمله

تليداً مجيداً. إلا أنه لا يود لحبله الانقطاع. عنوة، أو هفوة ماض يرى أن قاربه راح يتباعد عنا إلى درجة أصبح الجيل الشاب وهو الأكثر فينا لا يعرف عنه شيئاً. وإن عرف بعض اللُمم فمن خلال ما يساق له عن طريق الغير الآخر الذي على الأغلب لا يقدمه إلا أشواهاً. إذ تقلب الحقائق ويصور الماضي باعتباره فقط مجرد نكبات وهزائم ومحن.. وعلى الطرف الآخر يقدم التاريخ -من باب الغيرة عليه- على أنه تاريخ طهري كله أيام نصر وإنجازات. وهي نظرة لا تقل ضرراً عن سابقتها ولهذا تلجأ الأجيال إلى الآخر- الأقوى في الحالة الأولى- تلوذ بأثره وتحتمي بقوته وتنشد الانتماء إليه. أما في الحالة الثانية. فيتولد لديها إحباط بالحاضر المتعثر. إزاء الماضي الحافل بالانتصارات وأكاليل الغار وبين هذين الموقفين لا يستطيع العجيلي صبراً والوقوف محايداً. فيورد لحظاته التي تنفحنا بإثارة تشد العزائم وتشحذ الهمم فلا مستحيل البقاء في واقع كهذا إذا اعتبرنا بالماضي، وطوحنا جانباً النظريتين السابقتين السلفية المحصنة التي لا ترى مبرراً لوجودنا ما لم نأخذ بالماضي بكل ما فيه وهي نظرة قاصرة منافية للعقل والواقع. ونظرة التعلق بالغرب طلباً للحاق به. وهي أخطر من سابقتها. وبين هاتين النظريتين ينبري العجيلي ليقول: لا الماضي كله ضرورياً للأخذ به، ولا التغرب أشد ضرورة منه. لكن يجب ألا نغلق الباب على الاثنين معاً. ففي الماضي الكثير مما نستفيد منه، والآخر مهم تعاملنا معه شريطة ألا نفتقد هويتنا وخصوصيتنا، وأصالتنا التي إذا ما تمسكنا بها تجنبنا المثالب والمخالب. لأن ضعفنا هو الذي يزيد قوة عدونا وتهاوننا يفتح علينا أبواباً من العسير إغلاقها.

وهذا ما تلخصه قصة العجيلي (**أيامي في جزيرة شاور**(8)) إذا يربط وبشكل بارع بين تهاون أبو عبد الله الصغير- آخر أمراء الأندلس وموقف عائشة أمه- التي أنبته بقولها الذائع الصيت: (**ابك مثل النساء ملكاً مضاعاً لم تحافظ عليه مثل الرجال**). وبين مضيفه ورفيقه الشيخ يحيى - المنحى والمبعد عن جزيرته (**شاور**) التي أضاعها هو الآخر- لتهاونه واستهتاره وبجموع النازحين إلى الجزيرة- ودسائس أخيه غير الشقيق دحمان- الذي تنكر لأصله العربي. وانتخى لجموع خؤولته من غير العرب.

إن الربط بين الأندلس التي ضيعتها دسائس القصور، وتناحر الأمراء قبل استيلاء الإسبان عليها. وبين بعض إماراتنا، التي شاعت فيها عادة خلع الابن لأبيه أو الأخ لأخيه. مما يفسح المجال للقوى الإقليمية والأجنبية الكبرى ذريعة التدخل. بحجة حماية رعاياها. التي تتوف أعدادها على السكان الأصليين في أغلب الأحيان.

إن استحضار العجيلي -للحالة الأندلسية. لا لمجرد كونها واقعة تاريخية حدثت فحسب. إنما لئلا نفتقد أندلس ثانية. والعجيلي الملم بالتاريخ لا يفوته. تذكيرنا بمرارة العسف الفكري الطوراني، إبان فترة عبد الحميد الثاني باديشاه العثمانيين. يصورها في لقطة بارعة تغني بدلالتها عن مجلدات عديدة يقول: (يروون أن رقيب المطبوعات في الدولة العثمانية.. أمر بمصادرة كتب الكيمياء... ولما سئل عن ذلك أشار إلى معادلة بالرموز عن تحليل الماء ومرور التيار الكهربائي وفيها مكتوب أن (**H_2O تعطي H_2+O**) قال الرقيب إن (**H_2**) تعني حميد الثاني وأن (**O**) تعني آل عثمان (**أوصمان**) بالتركية -ومرور التيار الكهربائي في (**H_2O**) و (**O**) فهو يعني الفصل بين حميد

***لقد رددت دوماً الدعاوى التي تنسب تخلفنا إلى مقوماتنا الذاتية من طبع ولغة وجذور ثقافية.**

الثاني، وآل عثمان بمعنى خلعه عن السلطنة (4)).

إن لحظة العجيلي لا تهدف إحياء الماضي وشخصنته لمجرد التذكر أو للاعتبار. إنما لتجنب الوقوع المدمر الذي يحاك من قبل الأعداء مما يسبغ على لحظته التاريخية سمة الاستشراف إلى درجة النبوءة العلمية وذلك بتخطيها حدود الزمان الحاضر إلى ما هو آت في المستقبل. ففي قصته **(نبوءات الشيخ سلمان)** يصف لحظة لا أحد يتصور وقوعها. قبل نصف قرن. يتحدث العجيلي- عن **(أوسلو)** وما تمخض عنها. وهو وإن لم يخصها اسماً. فقد حددها فعلاً. فبينما كان المتطوعون العرب، وجنود جيوش الإنقاذ (السبعة). بينما كانت **(دماؤهم تغلي حماسة وقلوبهم مملوءة بالعواطف التي تذوب أمامها أوهام العقل كان الشيخ سلمان(3))** في نبوءاته يقول لهم: **(... كل هؤلاء سيأتي بدوره من ينفض يده من فلسطين لأنها وقعت في حفرة أعمق من أن تلحقها يده المنقذة. ومن يبيع آلامها لأنها تنغص نومه أو تفقر جيبه(3))**. ثم يتابع الشيخ سليمان نبوءاته مضيفاً: **(... وبعد كل هؤلاء يأتي الآخرون إذا كان من قبلهم قد قبض ثمن الذي باعه من تراب الأرض المقدسة فإن هؤلاء سيدفعون فوق الأرض ثمناً لخلاصهم منها(3))**. وهذا ما نشهده اليوم في تسويق عملية التسوية تحت مسميات أقلها المساهمة مع الدول المانحة لإنجاح عملية السلام المزعوم.

إن التأرخة لدى العجيلي ليست بالطريقة الأكاديمية التي درج المؤرخون على انتهاجها.

والعجيلي إن عاب على هؤلاء مواقفهم المتخاذلة. فلا يفوته الابتهاج بحرب تشرين. كونها لحظة /استعادة للمجد العربي الذي ننشده/ ففي روايته **(أزاهير تشرين المدماة(6))** يحدد الرائد بشارة هدف الحرب من خلال كلمات قائد تشرين المجيد- السيد الرئيس حافظ الأسد- بقوله: **(.. وأنا في مركزي من الزورق أستمع إلى الصوت الذي كانت عباراته لنا نجماً هادياً يناديني أنا وكل محارب مثلي...(6)):**

يا جنودنا وضباطنا البواسل:

(نحن أصحاب حق. وأصحاب قضية عادلة. والله ينصر من كان على حق وكان على حقه ذائداً مدافعاً. نحن دعاة سلام ونعمل من أجل السلام لشعبنا ولكل شعوب العالم(6)).

-***<u>منهجية البحث</u>***: توضيحاً لغبش الرؤية، واستجلاء لغموض النظرة، وتمشياً مع مقتضيات البحث وموضوعيته.. لابد من طرح التساؤل الآتي: إذا كان العجيلي لا ينتمي لمدرسة أدبية معينة- يمكن من خلالها تلمس منهجه وموقفه- ولا ينهج نهج أحد من السابقين والمعاصرين، وإذا كان للتاريخ وطرائقه الخاصة به. فكيف يكون تناول العجيلي للتاريخ؟ وما هو منهجه في التعاطي معه وهو اللا -يرضى- بأي منهج مقنون، يمكن أن يعطن ماء فراته الزلال، ويحد من مساحة تعاطيه مع الأحداث.

<u>فأيهذا العجيلي يكون؟</u>

رغم أن الجواب بادئاً يبدو عصياً. إلا أن البحث -وكل العارفين بالعجيلي- لا يجدون صعوبة، أو حيرة من الجواب. لأن الأخير ينبثق من العجيلي نفسه. فلأنه عربي أصيل لا يريد أن **(يتبع)** أو **(يقبع)** وتلك خصيصة لم تفارقه، لإيمانه الراسخ بأن العربي ما نال نصراً أو شهرة، حين اقتفى أثر غيره، أو استظل بظل الآخرين من غير قومه. ومن هذه الحقيقة تؤكد كرهه لكل تبعية. وعدم تبعيته لمنهج أو مذهب ما. أكسبت انتماءه أصالة. يعتد بها كل عربي، يرفض التبعية منهجاً، ويؤمن بالانتماء الأصيل لأمته مبدأ ولم **(يقبع)** في محيط إرثه المعرفي العربي. بل تعداه

إلى النتاج العالمي. فقد تأثر بالآخرين، وأثر فيهم وأعطاهم –دونما تبعية أو اقتفاء– فتوسعت دائرة شهرته. وطبعت نتاجه بميسم عربي بأبعاده الإنسانية. وأصبحت كتاباته تعبر عن رؤية العربي تجاه الآخرين والحياة. تؤمن بالحياة الحرة الكريمة لأبناء المعمورة دونما تميز أو استعلاء.

مؤمناً برسوخ أن التجدد: يجب ألا يجردنا من أصالتنا، التي كان لها باع طويل، في خدمة الحضارة الإنسانية وأننا مساهمون في التاريخ وليس عالة عليه.

هذا هو الموقف من الأصالة والمعاصرة. ألهب مشاعر بعض النقاد إلى درجة وصمه بالجناية الثقافية لماذا؟

يجيب نفسه: (.. **حتى لكأن جنايتي في أعين أولئك النقاد وهي إصراري على أن أكون في الحاضر أنا أنا، وفي إصراري على التشبث بهويتي فلا أستبدل ماضيّ أنا حاضر من هو غيري(5))**.

ولأن أصالة العجيلي مبدعة. لم تقتصر على الإرث الثقافي، وتدير ظهرها عن الواقع ومشكلاته. مما يجعلها في متحف الأثريات المعرفية. كما أنها لم تغرق بمفردات الواقع، فتنقلب –بحجة الواقعية– إلى تسجيلية مقيتة. لأن مهمة الأديب –بنظر العجيلي– تختلف عمن يتولون أمر معالجة الواقع: **(ذلك أن كتابة الواقع هي مهمة المؤرخ أو كاتب الضبط: أما مهمة الأديب فإنه (يتمم ما عجز الواقع عن أن يتمه (5))** وإذا كان هذا الموقف من أولى منهجيات العمل لدى العجيلي، فإن الإبداع شرط لابد منه، فالمنتج لأي عمل لا معنى لنتاجه، إذا لم يكن فناناً فيه لأن **(الفنان يكمل نقص الطبيعة(5))** وعليه تكون الأصالة والإبداع –من وجهة نظر البحث– هما النهج الذي اختطه واختاره العجيلي لنفسه. في جميع كتاباته الإبداعية وذلك ضمن أسلوبه السلس الرصين الذي لا يخلو من الميزات الجاحظية لا لكونها المثال الأفضل. –لما أنجز في الماضي فحسب، وإنما كأحد الاستدلالات العملية لصوابية استخدام بعض الأساليب في الماضي، إسهاماً في مخاطبة الواقع المعاصر المعاش. ونظراً لما للغة العربية من مكانة رفيعة لدى العجيلي. باعتبارها أحد أركان هويتنا الحضارية. فقد ساهم –من خلال مؤلفاته العديدة– في استفصاح خطابنا اليومي المتداول. من خلال مفرداته، التي نأى البعض عنها ظناً منهم بعاميتها. أما العجيلي فقد استخدمها، وأزال هيبة الوقوع بمطب العامية من خلالها. وفي كل المواقف التي ساهم فيها بإزالة لوثة الرطنة وعبء العجمة من خطابنا فهو يثور– وهو الهادئ الرصين– عندما تتعرض بعض الأقلام للعربية، دون أن يخاطره التبجح والادعاء. ومع ذلك لم يسلم من التناوش من هذه الجهة أو تلك. فقد جاءته الانتقادات من ذات اليمين وذات الشمال: **(حين كان اليمين غالباً في بلادنا مثلاً كنت يسارياً، وحين غلب اليسار رآني كثيرون يمينياً(4))** ولكن هل العجيلي فعلاً مفكراً يمينياً واقع الحال يجيب مع العجيلي بالنفي، لأن كتاباته كما يقول: **(حملت من العناصر القومية التقدمية البناءة. ماهو أقوى بكثير عما حواه نتاج كثير من كتّاب الجيل(5))** والمتتبع نهج العجيلي وأسلوبه يجد أن لديه ثوابت لا تغادره أينما حل وارتحل –يمكن أن يطلق عليها البحث– مربع الثوابت وهي: التاريخ كمعادل للعراقة، والرقة كرمز للمكان المركزي والبادية كانتماء، والفرات كمعبر عن التجدد والاستمرار.

فالتاريخ: لدى العجيلي ليس مجرد وعاء للأحداث، فلا يتعاطى معه لمجرد (التأرخة) وسرد

***إن اللحظة التاريخية لدى العجيلي منبثقة من أزمة يحس بها الكاتب.**

***ابك مثل النساء ملكاً مضاعاً لم تحافظ**

الأحداث إنما يتعامل مع لحظة الحدث سلبية كانت أم إيجابية، ليجعل منها فعلاً تجاوزياً، سواء أكانت واقعة سلبية يجب تجنبها أم واقعة- قدوة تحتذى، يجب الاقتداء بها واستمراريتها في زمن ليس زمانها الماضي فحسب وإنما الحاضر والمستقبل كذلك. لأن ما يهم العجيلي من التاريخ: **(حدث الزمن)** وليس **(زمن الحدث)** وهذا ما أكده مراراً بقوله: **(ما يهمني من الحاوي والمحوي هو الأحداث قبل وعائها(5))** لماذا؟

-يجيب العجيلي: (.. **إذا كان الزمن يعطي الأحداث قيمتها في أعين الآخرين فإن الأحداث هي تعطي الزمن قيمته في عيني وعين العربي بصورة.. عامة(5)**) وهنا مكمن الفرادة في تناول العجيلي للتاريخ وأحداثه.

أما الرقة: فهي مركز المكان- بالنسبة للعجيلي- ومبتدأ السفر ومنتهاه فإذا كان المثل العربي، يخص صنعاء وحدها بالرجوع إليها مهما طال السفر **(لابد من صنعا وإن طال السفر)** فالعجيلي مثله: **(لابد من الرقة وإن طال السفر)** لأنها حسب رأيه: **(هي التي غذتني وهيأت لي سبيل المعرفة وأكسبتني خصائص معينة، وأنا لا أريد أن أتميز عن غيري لمجرد أني كسبت شيئاً من الثقافة وأهجرها وأهجر أهلي(5))**.

وإذا كان الحديث عن الرقة يطول. من خلال ورودها في جل كتابات العجيلي، لأنها نادراً ما تغادر ذهنه في إقامته وسفره. وما مقارنته الرائعة بين آجرة الرقة والأرجنتين ثاني كبريات دول أمريكا الجنوبية إلا مثال بسيط يعبر عن مدى وله العجيلي بالرقة. فعندما نوى زيارة الأرجنتين قابل قنصلها الذي وصفه: **(استقبلني قنصلها بترحاب ودار بيني وبينه حديث أنهاه بقوله: ستجد في بلادنا كل ما يرضيك ويعجبك..(5))** ثم يتابع **(إلا شيئاً واحداً سألته وما هو قال: التاريخ.. إننا أمة حديثة لا يرقى تاريخها إلى أكثر من مائة وخمسين عاماً(5))**.

وقد وجد العجيلي فرصته وحانت مناسبة التحدث عن تاريخ بلاده وبلدته **(ابتسمت وقلت له... دور أهلي في بلدتي الصغيرة الرقة مبنية من الآجر. كل آجرة منها لها من العمر ثلاثة عشر قرناً(5))**.

والفرات: النهر العظيم الخالد. مصدر العطاء ومنبت الحياة. ورمز التجدد والانبعاث والاستمرار. فإنه والعجيلي شبيهان- إلى حد كبير- فاللقاء بين العجيلي والفرات. لقاء يومي مادام في الرقة، لا يقطع ساعة اللقاء الصباحي غير السفر. ونهر الفرات قبل أن يلجم بالسد العظيم. فقد كان الموزع الأول للأراضي على ضفتيه اليمنى واليسرى. فقد يمنح لقاطنيه على الميمنة قطعاً ثمينة من الأرض، بعد أن يبتعد عن مجراه متنحياً نحو الضفة اليسرى. فلا أحد يعترض، أو يحتج لأن النهر **(سلطان)**. وما فعله على الضفة اليسرى يعيد ما اقتطعه إليها بتزحزحه نحو اليمين. إن تمدد الفرات نحو اليمين أو اليسار له ما يشبهه من الانتقادات التي تعرض لها العجيلي. والتي سبق التنويه عنها آنفاً- وعن ذلك يقول:

(حين يبدل مجراه في الوادي.. فيتحول إلى اليمين أو إلى اليسار عشرات الأذرع أو مئاتها مغيراً في المعالم والتخوم.. كان مبروك.. علم أن كلمة الفرات سلطان هي بند من بنود شريعة الوادي بين القبائل التي تسكن ضفاف النهر(7)) هذا عن الفرات.

أما العجيلي فأي قضية تستعصي الحل، فالدكتور -العجيلي- حلالها وهذا واقع يعرفه القاصي والداني من سكان الرقة مدينة، وريفاً.

أما البادية: رغم أن العجيلي لم يترعرع فيها، إلا أنه كثيراً ما ينسب إليها. لأن موقع الرقة على أطراف باديتي الجزيرة والشامية. كما أن قاطنيهما على تماس مباشر مع المدينة- القرية- وعادة الانتجاع في الربيع التي تقوم بها أسرته على أطراف الفرات، وحول الرقة جعلته يرى في المجتمعات التي تصفها كتب التاريخ القديمة شديدة الشبه بالمجتمع (**الذي عشت شخصياً بين أحضانه(5)**).

هذه العلاقة بين العجيلي والبادية. جعلته على حبه الشديد لها، باعتبارها مصدر التواصل الحضاري إلا أن هذا الحب لا يمنعه من انتقاده لعاداتها البالية: (**إن انشدادي إلى البيئة البدوية، لا يعني أني أرى كل ما فيها مثالياً.. وأن مادتها.. نبع العطاء.. في بعض ما استوحيته من تلك البيئة كان انتقاداً لجوانبها السلبية(5)**) إلا أن هذا الموقف الناقد للجوانب السلبية لا يفوت عليه فرصة الإشادة بدورها التاريخي حينما خرجت جحافل الجيش العربي الإسلامي تنشر رسالة الحق والخير ففي قصة (**القلعة والأعرابي**) يربط ببراعة بين معاصرة الأعرابي، الذي ترجل من السيارة وبين خالد بن الوليد ومن معه قاصدين اليرموك: (**... وحين نزل ذلك الأعرابي من السيارة في قلب البادية وانطلق في الصحراء التي لا حدود لها.. فعادت بذلك إلى ذهني صورة ارتسمت في أفق هذا الصحراء منذ اثني عشر قرناً(2)**). ولكن ما هي الصورة التي تراءت لـ في أفق بيداء تدمر. يتابع (**... صورة الآلاف من أمثال هذا البدوي يقودهم.. خالد بن الوليد حين اخترق البادية يتبع كلمة واحدة أرسلها إليه أخيه الذي استنجده إياك أريد(2)**). والبحث إذ يختتم نفسه بهذه الصورة الرائعة بين عزيمة الأعرابي المعاصر، وأسلافه الذين اخترقوا باديتي الشام والعراق نحو اليرموك. بهذه الإرادة التاريخية، التي يريد العجيلي لها أن تتكرر، وتعيد سيرتها وصيرورتها ثانية. ما عساها ببعيدة المنال عن أمة عرفها التاريخ كيف تضمد جراحها.

****لحظة العجيلي لا تهدف إحياء الماضي وشخصنته لمجرد التذكر أو للاعتبار بل لتجنب الوقوع المدمر.***

❑

■ **هوامش:**

**قرآن كريم -سورة النساء- من الآية 42-43.*

(1)مختصر دراسة للتاريخ (أرلوند توينبي)

(2)دعوة إلى السفر منوعات (العجيلي).

(3)فارس مدينة القنطرة- مجموعات قصصية (العجيلي).

(4)سبعون دقيقة حكايات (منوعات) (العجيلي).

(5)أشياء شخصية (العجيلي).

(6)أزاهير تشرين المدماة (رواية) (العجيلي).

(7)الخائن مجموعة قصصية (العجيلي).

(8)حكاية مجانين مجموعة قصصية (العجيلي).

❑❑❑

عمر أبو ريشة

ومعبد كاجوراو

د. أحمد زياد محبك

الملخص

يقدم هذا البحث دراسة مقارنة للعلاقة بين الشعر وفن النحت، وهي دراسة تطبيقية، عمادها تحليل قصيدة للشاعر عمر أبو ريشة مستوحاة من معبد هندي قديم هو معبد كاجوراو، والشاعر يصور ذلك المعبد، ويصف ما بداخله من تماثيل، ويتخذ من المعبد رمزاً للفن المكاني الذي يتحدى الزمن ويصمد أمامه، كما يتخذ من التماثيل المنحوتة وسيلة للنفاذ من جمال الجسد والعري ولحظة الحب إلى ما وراء ذلك كله من آفاق الكلي المطلق، ويتم كشف ما في ذلك الموقف من صوفية كان الشاعر وفياً لها طوال حياته، كما يتم كشف ما في ذلك الوصف من مؤثرات ثقافية كقصيدة كيتس "أغنية إلى آنية إغريقية"، وفي أثناء ذلك كله يعنى البحث بتحليل بعض نقاط الجمال في القصيدة، ويربطها بالموقف العام للشاعر من الأدب والفن والحياة ومجمل تجربته الشعرية.

***قديماً كان أرسطو قد عد الشعر واحداً من الفنون الجميلة ولا يختلف عنها بغير وسيلة التعبير.**

-المقدمة-

قديماً كان أرسطو قد عدّ الشعر واحداً من الفنون الجميلة، فهو عنده لا يختلف عنها في غير وسيلة التعبير، فالتصوير يعبر باللون، والنحت يعبر بالحجر، والشعر يعبر باللغة(1) وقد درس هذه الصلة على مر العصور كثير من النقاد والفلاسفة منهم هوراس وبوالو وغوته وشيلر وهيغل، ونظمت كثير من القصائد التي تستوحي تماثيل أو معابد أو لوحات، ووضعت كثير من المقطوعات الموسيقية بوحي من أعمال أدبية أو فنية.

وفي شعر أبو ريشة(2) تظهر الصلة واضحة بين الشعر والفنون الجميلة، ففي ديوانه بضع قصائد على صلة مباشرة بالعمارة والنحت والرسم والرقص، وبعض هذه القصائد متفرد، ليس في شعره فحسب، بل في الشعر العربي المعاصر، مثل قصيدته: "معبد كاجوراو".

ولـيس غريبـاً أن تظهـر هـذه الصـلة بـين الفنون الجميلة والشعر في ديوان الشاعر عمر أبو ريشـة(3)، وهو الـذي أمضـى معظم حياتـه سـفيراً لـبلاده فـي عواصـم البرازيـل والأرجنتـين وشـيلي والهند والنمسا والولايات المتحدة.

ومما لا شك فيـه أن الشاعر قد شاهد فـي عواصم تلك البلاد وغيرها روائع الفنون العالميـة، وتملّى إبداعها بعيني شاعر لا بعيني سائح عابر، أو متفرج يتسلّى.

ومما لا شك فيـه أيضـاً أن الشـاعر، وهـو يستوحي تلك الفنون، كـان يعبّر عما يحملـه بين جوانحـه من ثقافـة وفكر ووجدان، أكثر مما كـان يعبر عما يراه بعينيه، وهذا ما تؤكده القصائد التـي كتبها بوحي من تلك الفنون.

وسيقف هذا البحث عند إحدى فرائد تلك القصائد، وهي قصيدته: "معبد كاجوراو".

-1-

من المرجح أن يكون الشاعر عمر أبو ريشة قـد نظـم قصـيدة "معبـد كـاجوراو" (1957) فـي الهند، إذ كان يعمل فيها سفيراً لبلاده سورية منذ عـام 1954، وقد ظل فـي هذه السفارة إلـى عـام 1959.

والقصـيدة مسـتوحاة مـن معبـد هنـدي قـديم، يضمّ مئـات مـن التماثيـل التـي تعبـر بكـل جـرأة ووضـوح عـن الأهـواء الجنسيـة، الطبيعيـة والشـاذة والخياليـة، علـى نحـو مـا يصـفه الشـاعر (الـديوان ص(10).

وكان الباعث على نظم القصيدة، كما صرح الشـاعر نفسـه، أن الشـاعر مـر بـامرأة عجـوز فسمعها تقول لنفسها: ما أقذر هذه المناظر، وما أقذر صانعيها، غير أن دهشته كانت بالغة حدها، لما رأى تلك المرأة في اليوم التالي تتملّى من تلك المنـاظر، وبيـدها منظـار مكبـر" (الـديوان ص 101).

ومهما يكن من أمر، فالقصيدة تتجاوز ما هو مرئي ومشاهد، إلى ما هو أكثر سمواً وجمالاً.

-2-

والقصـيدة تتـألف مـن واحـد وثمـانين بيتـاً، ويمكـن أن تقسـم إلـى ثلاثـة مقـاطع، تتضـمن المواقف التالية:

1-انتصار الفن على الزمان

2-تملّي مشاهد الفن.

3-العبرة المستفادة من زيارة المعبد.

والشاعر يؤكد في مستهل القصيدة انتصار هذا الصرح المعماري على الزمان، فيقول:

مـن منكمـا وهـب الأمـان
لأخيـه؟ أنـت أم الزمـان؟
شـقيت علـى أعتابـك الغـارات (م)
وانتحـرت هـوان
وتمزقـت أملاكهـا
تاجـاً وفضـت صـولجان
وبقيـت وحـدك فـوق هـذا
الصـخر وقفـة عنفـوان

والحق أن الزمان هو الأقوى، وهو الذي يمنح الأمان، ولكن السؤال يوحي بتغلب المعبد في الواقع على الزمان، ومنحه الأمان له، بدلاً من أن يطلبه، ويؤكد ذلك أن غارات الزمان قد تعبت من الهجوم على المعبد، وهي لم تتمكن من تجاوز أعتابه، لذلك انتحرت ذلة ويأساً.

***في شعر أبو ريشة تظهر الصلة واضحة بين الشعر والفنون الجميلة.**

إن انتصار المعبد على الزمان ليس انتصاراً للمكان المجرد، إنما هو انتصار للمكان الفني، أو للفن المكاني، المتمثل في المعبد، وبذلك فإن الفن يحقق الانطلاق من حدود المكان، ومن قيود الزمان، إلى آفاق أرحب منهما وأبعد، ليعانق الخالد والأبدي والمطلق.

والصورة التي ساق فيها الشاعر صورة المعبد تنم عن قوة الفن وتفرده وعزته وكبريائه، وتوحي بالشمم والإباء، وأوضح ما يكون ذلك في قوله مخاطباً المعبد:

ويقيت وحدك فوق هذا

الصخر وقفة عنفوان

وهكذا فالمعبد لا يشمخ على الزمان فحسب، بل يشمخ على المكان أيضاً، إذ يقف وحده متفرداً فوق الصخر، ليؤكد أن الفن الحق هو انتصار على الزمان والمكان.

وفكرة انتصار الفن على الزمان هي الفكرة التي أقلقت الشاعر طوال حياته، وعالجها في كثير من قصائده، ولا سيما التي استوحى فيها الفنون، وكان دائماً يرى في الفن المكاني خاصة نفاذاً من الراهن إلى فضاء أوسع وأرحب.

ولعل أول مرة عبر فيها الشاعر عن هذه الفكرة كانت عام 1937 في قصيدته "طلل" حيث جعل الموت ينتحر أمام صمود الطلل، فإذا كان الزمن قد استطاع أن يهدم ذلك الطلل، فإنه لم يستطع أن يدمره، وبذلك يتأكد انتصار الطلل على الزمن، يقول الشاعر في قصيدته (طلل) (5):

حوافر خيل الزمان المشتّ

تكاد تحدث عن بؤسه

فما يرضع الشوك من صدره

ولا ينعب البوم في رأسه

وتلك العناكب مذعورة

تريد التفلت من أذى حبسه

لقد تعبت منه كف الدمار

وباتت تخاف أذى لمسه

هنا ينفض الوهم أشباحه

وينتحر الموت في يأسه

وواضح أن الشاعر يكرر في وقوفه أمام معبد كاجوراو ما كان قد قاله من قبل في وقوفه أمام الطلل، ولكن تعبيره عن انتصار الفن في المرة الثانية كان أكثر اتساعاً وأشد وضوحاً وأقوى إشراقاً.

ثم يرشح الشاعر للانتقال إلى تملّي جمال التماثيل في المقطع الثاني، وذلك بانتقال ذكي على جسر من بضعة أبيات يقول فيها:

يا هيكلاً نثر الفتو (م)

ن ورنح الدنيا افتتان

وثب الخيال إلى لقا (م)

ك ورد وثبته العيان

وتكلمت أحجارك (م)

الصماء مشرقة البيان

وتلفتت منها الدمى

بين افتراق واقتران

نضت الوقار عن الحيا

**** عندما يستوحي تلك الفنون كان يعبر عما يحمله بين جوانحه من ثقافة وفكر ووجدان.***

ة فمـا اسـتقر لـه مكـان

ويلاحـظ مـا ورد فـي هـذا الترشـيح لتملّـي جمـال المعبـد مـن ثنائيـات، مـن مثـل الخيـال والعيـان، وافتراق واقتران، وهي ثنائيات تدل على طبيعـة المعبـد، وقـد لخصـها الشـاعر فـي تلـك الأبيات بقدر كبير من الجرأة والإيجاز، ليقوم في المقطع التالي بالتوضيح والتفصيل.

-3-

وفـي المقطـع الثـاني مـن القصـيدة يتملّـى الشاعر مظاهر الجمال في تماثيل تصور رجالاً ونساءً شيباً وشباباً في حالات من الحب والوجد والهيام والتواصل واللقاء متنوعة تنوعاً كبيراً.

والشـاعر فـي وصـفه التماثيـل ينظـر إلـى الحركة الجامدة في التمثال فلا يراها جامدة، بل يحسّ بها تخفق وتتحرك، فهو يحرر الحجر من جموده، ويمنحه اللين والدفء والحركة.

ومن ذلك الصورة التالية لفتاة:

وعلـــى ارتخـــاء السـاعد (م)

الريـان تخفـق خصـلتان

فالسـاعد فـي التمثـال المرمـري لـيس بريـان، ولكـن ريـان فـي رؤيـة الشـاعر، والخصـلتان فـي الواقع جامدتان في التمثال، ولكن الشاعر يراهما تخفقان.

وهو يمجد الجمال، ويجعل الرخام قد لان له واسـتجاب، فـإذا التماثيـل لينـة مطواعـة، وكأنهـا تتحرك، يقول:

كـم دميــة ذل الرخـا

م علـى انتفاضـتها وهـان

طلبـت فـأعطى واشـرأبت

فـانحنى وقسـت فـلان

وتكـاد تنقـل ظلهـا

وتسـير مطلقـة العنـان

وواضح من الأبيات السابقة كثرة الأفعال من ماضية ومضارعة، وهي في معظمها أفعال دالة على الحركة سواء النفسية أو الجسدية، على الرغم من أن الشاعر في صدد وصف تماثيل ثابتة، ولعل هذا ما أعطى وصفه الحركة والحياة.

والشاعر يقدم نحواً من خمس عشرة حالة لتماثيل مختلفة، ويصورها حالة حالة، في إيجاز وتكثيف وقدرة كبيرة على الإيحاء، من غير دخول في الجزئيات أو التفاصيل، وفي قدر كبير من الحياد الفني الجميل، فالشاعر يصور ما هو مباح أو مستباح، أو ما هو طبيعي أو شاذ، ولكن من غير إقرار أو مباركة أو تسويغ لما يصور، ومن غير دعوة أو إغراء أو إثارة.

والشـاعر ينـوّع فـي التماثيـل التـي يختارهـا لتصـويره، فهـي تتـوزع بـين حـب عـفٍّ ومـاجن، ووصـال طبيعـي وشـاذ، وبـراءة سـامية أو اشـتهاء والخ، وجمال في جسد ونقاء في روح.

ومن ذلك صورة فتاة بريئة، تفتحت أحلامها قبل الأوان، فهي تتطلع إلى آفاق بعيدة، والجنى مـا يـزال عنهـا بعيداً، يقـول الشـاعر فـي وصـف تمثالها:

وفتـاة خـدر لـم تلامـس

عقـد مئزرهـا يـدان

وقفـت وجفناهـا بـأذ

يـال الشـموس معلقتـان

**القصيدة مستوحاة من معبد هندي قديم يضم مئات التماثيل التي تعبر عن الأهواء الجنسية الطبيعية والشاذة.*

قالـــت، وقـــال الوعـــد

للأحـــلام مـــا آن الأوان

إن التعبير عن طهر الفتاة ونقائها بكون مئزرها لم يحل هو تعبير فني يتجاوز مقدار الكناية إلى خلق تمثال للفتاة يتصوره الذهن من خلال تلك الصورة الدالة.

وفي وقوف الفتاة وتطلعها إلى آفاق بعيدة، إحساس بالامتداد غير المنتهي أمام نظراتها، وهو إحساس يثير الشعر بحركة تجاذب مستمر بين الأحلام البعيدة والأنظار المتطلعة إليها، وهي حركة تمتد من غير ما انتهاء.

وتلك الحركة الخارجية المتمثلة في الوقوف والتطلع إلى آفاق بعيدة تدل على حركة داخلية، قوامها نضج الرغبات وتوثبها وتشوقها إلى اختراق الداخل إلى الخارج، والنفاذ من عالم الرغبة إلى عالم الفعل.

وثمة إيجاز كبير في حذف ما قالته الفتاة، والاكتفاء بالإشارة إلى كونها قالت، وهو إيجاز يثير الخيال، ويفسح له المجال رحباً ليتخيل بحرية ما قالت.

ثم يجيء قول الوعد للأحلام ما آن الأوان، وهو قول يصنع انكساراً للأحلام، ومن هذا الانكسار يندفع تطلع جديد، إذ ما تزال أنظار الفتاة شاخصة إلى الأحلام.

وهكذا تظل الحركة في توالد مستمر، بين مجموعة ثنائيات، من أنظار شاخصة وأحلام بعيدة، ومن قول الفتاة وقول الأحلام، وحركة الرغبات الداخلية وحركة الوقوف الخارجية.

**من منكما*
وهب الأمان لأخيه
أنت أم الزمان،
شقيت على
أعتابك الغارات
وانتحرت هوان.

-4-

وثمة صورة لعاشقين يضنيهما الشوق، وهما على الرغم من قرب أحدهما من الآخر لا يلتقيان، وتتمثل الصورة في الأبيات التالية:

وفتـــى يهـــم بقبلـــة

ويكـــاد يقطفهـــا حنـــان

قطـع الحيـاء بهـا السـبيل

فمـــا اســـتعان ولا أعـــان

تمضــي الليـالي وهـو مـن

نعمائهـــا قـــاص ودان

فالفتى والفتاة يدنو كل منهما من الآخر، ليقطفا قبلة، ولكنهما، بما أنهما تمثالان، جمدا عند مسافة ثابتة، فلا هما ينالان القبلة، ولا هما يعزفان عنها، وهكذا يظلان أبد الدهر، بين اقتراب وابتعاد، يكادان ينالان القبلة، ولكنهما لا ينالانها.

والصورة توحي بحركة تجاذب مستمرة أبداً بين الطرفين، ومن خلال هذه الحركة المستمرة يتم الانتقال من الإحساس بكتلة التمثال الحجرية، إلى الشعور بمرور الزمن، أيّ يتم الانتقال من حس المكان إلى وعي الزمان، وما هو بزمان آني محدود بقبلة متحققة، إنما هو زمان أبدي مطلق يتعلق برغبة تكاد تتحقق ولكنها لا تتحقق، وهذا يعني الانتقال من أبعاد المكان وحدود الزمان إلى ما وراءهما من آفاق تتجاوزهما إلى الكلي المطلق.

وثمة صورة ثالثة توحي بالعطاء الأبدي الذي لا يفنى، وتتمثل الصورة في تمثال لفتى شاب يعانق امرأة في منتصف العمر، فإذا هما يتساقيان، ويبدو عناقهما أبدياً، فينبوع الشباب في

الفتى لا ينضب، وتوهج الأنوثة في المرأة العوان لا ينطفئ.

ومراهـــــق مستســــــلم

لقيــــاد غانيــــة عـــــوان

رد الربيــع لهـــا فرفــت

طلعــــة وزهـــت ليـــــان

أهــوت عليــه فاكتســى

بالياســــــمين الخيــــزران

وتمهلــــت لا وهجهــــا

فـــــان ولا الينبـــوع فـــان

ويقوم وصف التمثال على جملة استعارات تصـريحية بديعيـة، جـاءت عفويـة، وتتمثـل فـي الربيع، والمقصود به الشباب وقد رده المراهق إلى الغانية العوان، كما تتمثل في الياسمين وقد اكتسى بـه الخيـزران، والمقصـود بـه عنـاق الغانيـة فـي بياضها للمراهق في قامته السامقة، وتتمثل أخيراً في الوهج والينبوع، والمقصود بهما تفتح الرغبة لدى العوان وتدفقها عند الشاب.

والاستعارات الخمس واضحة وجميلة، وهي ذات وحدة، إذ كلها مستوحاة من الطبيعة في حال خصبها، حيث الربيع والياسمين والخيزران والوهج والينبوع، وهي متسقة مع عالم الشباب والرغبة.

وقد ساعدت تلك الاستعارات على تصوير حالـة مـن حـالات التواصـل بوسـيلة مـن وسـائل الطبيعـة قوامهـا الربيـع والزهـور واليـنـابيع، متجنبـة بذلك الفحش، محققة الجمال الطبيعي في عفويته وبساطته.

كمـا يقـوم وصـف التمثـال علـى ألفـاظ ذات دلالات نفسية بعيدة، تنتظمها ثنائية حادة، تتمثل فـي مراهـق وغانيـة عـوان، ومـن هـذه الثنائيـة المتجاذبة يتولد تبادل متميز، يتحقق في لقاء أبدي لا ينتهـي، لـيس مـن خـلال اللقـاء عبـر تمثـالين حجريين فحسب، بل من خلال فكرة ذكية جداً، ومتميـزة، تحقـق اسـتمرار التواصـل وتؤكـد جدّتـه الأبديـة، وهـي تمهـل العـوان حفظـاً منهـا علـى استمرار توهجها، وتدفق الينبوع الذي لا ينفد لدى الشاب.

وتتمثل هذه الفكرة في البيت التالي:

وتمهلــــت لا وهجهــــا

فـــــان ولا الينبـــوع فـــان

وبذلك فالتمثال يتحرر من كونه حجراً، فإذا هو ذو إرادة ورغبة، فيتمهل، ليحقق الأبدية، ولو عبر الحجر.

وهكـذا يـتم الانعتـاق مـن كتلـة الحجـر أو الجسد، ومن لحظة التواصل واللقاء، إلى ما وراء المكـان والزمـان مـن أبديـة العطـاء، كمـا يـتم الانطلاق من غير شك من لقاء عابر مؤقت إلى لقـاء خالـد، أي بـالأحرى يتم الانعتاق من كل ما هو أرضـي فـي الزمـان والمكـان والجسد والرغبـة، إلـى مـا هـو كلـي، غيـر محـدود بشـيء مـن تلـك الأبعاد، ليعانق المطلق.

****إن انتصار المعبد على الزمان ليس انتصاراً للمكان المجرد إنما هو انتصار للمكان الفني أو للفن المكاني.***

-5-

ولئن دلّ هذا كله على شيء فإنما يدل على أن الشاعر يتجاوز وصف ما هو مشاهد ومرئي فـي التماثيل والمعبد، إلـى التعبير عما وراء ذلـك كله من صوفية، تتجاوز الظاهر إلى ما وراءه من باطن، وتخترق المحدود إلى ما وراءه من آفاق.

إن لحظة اللقاء بين المراهق والعوان تتجاوز الجسد والزمان والمكان لتنفتح على آفاق رحبة وآماد بعيدة من الكلي المطلق، وهذا التصوير لتلك اللحظة من خلال التمثال يذكر بقصيدة للشاعر محمود العقاد، صور فيها لحظة الحب، وجعلها أيضاً منفذاً إلى آفاق مديدة، فقال في قصيدة له عنوانها: "كلماتي"، من ديوانه "هدية الكروان"(6):

***فالمعبد لا يشمخ على الزمان فحسب بل يشمخ على المكان أيضاً إذ يقف وحده متفرداً فوق الصخر.**

لحظة تمنح قلبي
كل هاتيك الهبات
لحظة ترفع عمري
حقباً متصلات
ربّ عمر طال بالر
فعة لا بالسنوات
لحظة؟ لا بل خلود
لاح بين اللحظات
كالسموات تراها
من شِباك الحلقات
ربّ آباد تجلت
من كوى مختلفات
وقطيرات زمان
ملأت كأسَ حياة

وواضح لجوء العقاد إلى تحديد لحظة الانعتاق واعتماده على الوصف المباشر والتقرير، على حين لم يلجأ إلى شيء من ذلك عمر أبو ريشة، إذ عبر تعبيراً غير مباشر عن الانعتاق من خلال التمثال، فكان تعبيره أبعد وأعمق، وأكثر تأكيداً للروح الصوفية، التي قد تتغنى بالجمال المادي السافر ولكنها تقصد إلى ما وراءه.

-6-

وصورة الأبدية المتجسدة في تمثال يعبر عن لقاء متحقق لا ينتهي، أو في تمثال يعبر عن شوق لا ينتهي إلى لقاء لا يتحقق، تشبه في كثير من جوانبها الفكرية والفنية صورة للأبدية، في قصيدة "أغنية إلى آنية إغريقية" للشاعر الرومانتيكي كيتس(7)، وفيها يصف آنية إغريقية نقشت عليها رسوم لأشجار ورعاة وعشاق وعازفين و صبايا حسان، ويلتقط الشاعر بعض الصور على الآنية فيصور عازف ناي ويؤكد أن أغنيته لن تنتهي أبداً كما أن الأشجار لن تتجرد من أوراقها أبداً، كما يلتقط صورة لمحب يحاول تقبيل حبيبته، ويشير إلى أنه لن يستطيع تقبيلها أبداً، مع أنه قريب منها، ويعزّيه، بأن حبه لها لن يفنى أبداً كما أن جمالها لن يذوي أبداً.

ومن تلك القصيدة المقاطع الآتية: (8)

أيها الفتى الجميل الجالس تحت الأشجار،
أنت لا تستطيع
أن تترك أغنيتك، لا، ولا تستطيع تلك الأشجار أن تتجرد
من أوراقها أبداً
أيها المحب الجسور، أبداً لن تستطيع أن تقبل حبيبتك أبداً
رغم قرب بغيتك، ولكن لا تدع الحزن يغمرك
فهي لا يمكن أن تذوي، وإذا لم تجن سعادتك

فستظل أنت على حبك لها، وستظل هي جميلة إلى الأبد.

وكيتس نفسه لا يتطلع إلى مجرد الخلود والبقاء الأبدي، وإنما يتطلع إلى ما وراء ذلك أيضاً من السمو فوق اللحظة الراهنة والمكان المحدود، كما يتطلع إلى الارتقاء إلى ما وراء المادة والجسد والظاهر لمعانقة الأبدي والكلي والمطلق.

وها هو ذا يقول في المقطع التالي من القصيدة نفسها: (9)

أيتها الأغصان السعيدة السعيدة، أنت لا تستطيعين أن تنفضي

أوراقك، لا، ولا أن تودعي الربيع أبداً

وأنت أيها العازف السعيد الذي لا يكل

ويمضي يعزف إلى الأبد أغاني جديدة أبداً

حب هنيء حب هنيء هنيء

دافئ دوماً وجالب للمتعة أبداً

لاهث دائماً وفتيّ إلى الأبد

حبّ يسمو فوق كل عواطف البشر النابضة الأنفاس

التي تترك القلب أسيان سئما

والجبين ملتهباً والحلق صديان

وليس بعيداً أن يكون الشاعر عمر أبو ريشة قد تأثر الشاعر كيتس، ولعل الذي يؤكد ذلك انبثاق صورة الأبدية لدى كلّ منهما من خلال تماثيل أو صور منقوشة، كما يؤكده الانعتاق لديهما معاً من إسار المادة والمحدود إلى رحاب الروح والمطلق.

-7-

ومهما يكن من أمر، فإن تجاوز الشاعر عمر أبو ريشة وصف ما هو مشاهد ومرئي في التماثيل والمعبد، إلى التعبير عما وراء ذلك كله من آفاق الكلي المطلق، ليس أمراً غريباً على الشاعر، وهو الذي نشأ على الصوفية، وربي عليها، وورثها عن جده الشيخ إبراهيم علي نور الدين اليشرطي شيخ الطريقة الشاذلية، وفي بيت جده بعكا كان الشاعر وهو فتىً يختزن في خزان شعوره الأكبر إيقاع الطريقة وإيقاع الحضرة وإيقاع المذاكرة وإيقاع صلاة الجماعة وإيقاع الأوراد... وفي كل مكان مضى إليه عمر كان في جيب سترته الداخلي كتيب صغير اسمه "الوظيفة الشاذلية"، وهي الوِرْدُ الذي يقرؤه أبناء الطريقة مرتين في اليوم"(10):

ومما لا شك فيه أن مؤثرات الطريقة الصوفية لم تظهر في القصيدة واضحة مباشرة، كما لم تظهر بصورة واعية، وإنما هي التي شكلت رؤيته إلى التماثيل.

-8-

كما يؤكد الرؤية الصوفية لدى الشاعر نظرته الشاملة للمعبد، وهي النظرة التي يعبر عنها في المقطع الثالث من القصيدة، وفيه يتحدث الشاعر إلى المعبد مؤكداً أن كثيرين قد استهجنوا في الظاهر ما رأوه ولكنهم في الباطن استمتعوا به وتَمَلُّوْه، وهو يرى أن المعبد قد كشف الزيف وأعاد لعري الحياة رفعته، وها هو ذا يخاطب المعبد، فيقول:

كاجراو هل من حرمة

لك عند رائيها تصان

كم زائر أدمى فؤادك

ما أسرّ وما أبان

أخفى الرضا وتظاهرت

*** هنا ينفض الوهم أشباحه وينتحر الموت في بؤسه.***

بالسـخط عينـاه اللتـان

تتحريـان وتـنهلان

وتسـكران وتحلمـان

مزقـت أقنعـة الحيـاة

ومـا عليهـا مـن دهـان

وجلوتهـا فـي عريهـا

فترفعـت بعـد امتهـان

وهذه الرفعة التي يمنحها الشاعر للعري تدل على أن العري ليس مجرد عري جسدي إنما هو عري يراد به ما وراء العري من أبعاد ودلالات، ولعله عري الحقيقة التي غالباً ما توصف بأنها عارية، وعريها مؤذ من غير شك لمن لا يحترمها، ولكنه مريح لمن يحترمها، والحق دائماً أبلج.

***لقد تعبت منه كف الدمار وباتت تخاف أذى لمسه.**

ولعل القول يرجع ههنا ثانية إلى كيتس وإلى قصيدته نفسها حيث يقول الشاعر في ختامها(11):

الجمال هو الحق، والحق هو الجمال، هذا

هو كل ما تعرف الأرض، وكل ما تحتاج أن تعرفه

وقد يظن بعد ذلك أن الشاعر قد عبر عن رأيه في المعبد وتماثيله، ولكن الشاعر ما يلبث حتى يخاطب المعبد مؤكداً أن حلمه سيطويه ولن يُطلِعَ عليه أحداً، فهو مثله مثل غيره، لا يَعرف أحدٌ داخله، يقول:

كـاجراو، عفـوك لـيس لـي

منـي علـى حلمـي ائتمـان

أولـى فـأولى أن تمـوت

طيوفـه خلـف الجفـان

لا تسـألن فلـن أجيـب

وظـن بـي مـا أنـت ظـان

أنـا مثـل غيـري لا يـرى لـي

مـن كـوى سـجني كيـان

أنـا مطمـئن بالقنـاع

ورافـل بالطيلسـان

ولعل في هذا ما يؤكد قيام القصيدة كلها على ثنائية الظاهر والباطن والجسد وما وراء الجسد، والمكان وما وراء المكان، ولعل في هذا أيضاً ما يرشح لفهم القصيدة على أنها طموح الإنسان إلى معانقة الكلي المطلق وتجاوز المادة في عريها إلى ما وراءها من آماد.

-9-

ثم ما يلبث الشاعر في ختام القصيدة، أن يسجل بيتاً، لعله هو بيت القصيد، فيقول:

كـاجراو، لـولا العجـز

والحرمـان مـا كـان الجبـان

ولعله يشير من بعيد إلى قول المتنبي:(12)

والظلم من شيم النفوس فإن تجد

ذا عفـة فلعلّـة لا يظلـم

وتلك هي رؤيا الشاعر إلى المجتمع والكون والعالم، فهو لا يرى الظاهر، أو العري، وإنما يرى ما وراءه، بل لعلها هي رؤية الصوفي.

ومهما يكن من أمر، فإن المقطع الثالث من القصيدة ينسجم مع المقطعين السابقين، في نسقه

الفنـي وبنائـه الفكـري، ففيـه حركـة ذهنيـة كبيـرة، عمادهـا الثنائيـات، والمفاجـأة، والإدهـاش، وهـذه العناصر بنيت عليها القصيدة كلها، من مبتدئها إلى منتهاها.

فالمعبد مدهش بصموده أمام الزمن، وهو مفاجئ بما في داخله من تماثيل عارية، ولهذا العري، ولذاك المعبد، ظاهر وباطن، وكذلك الشاعر نفسه، مدهش في قامته الشامخة أمام عتو الزمن، ومفاجئ في وقوفه أمام المعبد وتماثيله، ويعبر من خلالها عن ظاهر وباطن، يتمثل في شاعر صوفي، يعشق الجمال، ويهيم بما وراءه من آفاق الكلي المطلق.

-10-

ولعله من الممكن الإشارة ههنا إلى تأثير الثقافة الهندية في الشاعر، وظهور شيء من ذلك التأثير بصورة غير مباشرة في تصوير المعبد على أساس من ثنائية الظاهر والباطن، والحركة والجمود، والمادي المحسوس والروحي المتخيل، ففي الديانة الهندوسية "يعدّ شيفا إلها ملغزاً، يتسم بالمفارقة، فهو في وقت واحد سيد الموت والخلق، الراقص الكوني واليوجي الساكن"(13). و "في شخص شيفا تتوحد كل الثنائيات في وحدة أسمى، والثنائية المتعارضة الأساسية التي تتوحد في شيفا، هي ثنائية الواقع والظاهر من ناحية، والواقع غير المخلوق والباطن من ناحية أخرى، وتميل الهندوسية إلى النظر إلى الواقع الأصلي غير المخلوق باعتباره أولياً، والخلق أو التجلي هو نوع من تفسخ الكل الأصلي غير المتمايز، وبالتالي فإنه يتم ربطه بمستوى أدنى من الواقع"(14).

ولقد عبر الشاعر في القصيدة عن ظاهر جسدي مدان، وأكد من خلال هذا الظاهر نقاء الباطن، أي أنه يشير إلى أن الباطن هو السليم، وأن التجلي الخارجي هو الفاسد، ولعل هذا من آثار الثقافة الهندية، ظهر في القصيدة بشكل غير مباشر.

-10-

وعلى الرغم من طول القصيدة، فهي مكثفة، وليس فيها إسهاب أو شرح أو تفصيل، لأن الطول ليس مملاً، إنما الممل هو التكرار أو الشرح أو التفسير، أما الطول مع التنويع والانتقال والتغير والإدهاش المفاجئ، فهو طول ممتع، وهذا ما اتسمت به القصيدة.

**هو يمجد الجمال ويجعل الرخام قد لان له واستجاب فإذا التماثيل لينة مطواعة وكأنها تتحرك.*

ولقد ساعد على التكثيف في القصيدة اعتمادها على مجزوء الكامل، فليس في البيت سوى أربع تفعيلات، وهو بيت قصير، والأبيات تتوالى سريعة، ليس فيها بطء، والانتقال من جزء إلى جزء مفاجئ، يزيد من التشويق، ويخلق في كل مرة دهشة جديدة.

والقافية سهلة، وليس فيها افتعال أو كلمة مجلوبة، ولقد ساعد على ذلك حرف الروي، وهو النون، وهو كثير في العربية، ويصبح أكثر مرونة وسهولة إذا كان مسبوقاً بألف التأسيس، إذ يتم استدعاؤها من خلال المثنى والفعل المسند إلى ضمير الاثنين.

ولكن لا بد من الإشارة إلى كلمة جِفَان، وقد وردت في القصيدة في هذا البيت:

أولـى فـأولى أن تمـوتَ

طيوفــه خلــف الجفــان

وواضح أن المقصود بها جمع جفن، وليس في المعاجم مثل هذا الجمع(15)، وإنما هو أجفن وأجفان وجفون، أما الجفان فهي جمع جفنة، وهي القصعة.

ومهما يكن من أمر، ففي القصيدة عذوبة في اللغة، ورشاقة في الإيقاع، وسرعة في الحركة.

*الشاعر ينوع في التماثيل التي يختارها لتصويره فهي تتوزع بين حب عف وما جن ووصال طبيعي وشاذ.

-11-

وللوهلة الأولى تبدو القصيدة معبرة عن نزعة رومانتيكية، وقد توحي بذلك مقارنتها بقصيدة كيتس، ولكن الواقع ليس كذلك، فالرومانتيكية تقوم على نزوعٍ فردي، وغلبة المشاعر الخاصة، وجنوح الخيال، والعزلة عن الواقع، والفرار إلى الماضي أو الغاب أو الفن، وليس في القصيدة كلها شيء من ذلك.

إن القصيدة أقرب ما تكون إلى المذهب البرناسي، الذي يضبط بالعقل الجنوح العاطفي ويرفض طغيان الذات الفردية، أو الاستغراق في الخيال، وهو المذهب الذي يعلي من الجمال ويقدره لذاته، ويترفع عن أن يكون الفن لخدمة غرض عام، أو للتعبير عما هو يومي عارض، أو شعبي بسيط، بل يتطلع إلى سمو الفن والارتقاء به إلى الجمال المطلق، وهو ارتقاء لا يتحقق في المذهب البرناسي إلا من خلال الاهتمام بموضوعات شعرية فذة خاصة، غريبة مفاجئة مدهشة، كما لا يتحقق ذلك الارتقاء بالفن إلا من خلال العناية بالشكل والاهتمام باللفظ، ولعل أروع مثال يحتذيه الشاعر البرناسي هو النحت، إذ يسعى إلى أن تكون القصيدة كتمثال دقيق الصنع، لذلك كان الشاعر البرناسي يعنى باللون والجسد والشكل الخارجي، ليصل من خلاله إلى ما وراءه من جمال مطلق(16).

ولعل من أجمل نماذج الشعر البرناسي قصيدة الشاعر سويللي بريدوم التي تصف فيها "البجعة" إذ يعنى بشكلها، ويستغرق في وصفها، حتى كأنه ينحت لها تمثالاً، وليس له من غاية بعد ذلك إلا تملّي جمالها، وكأنه رمز للجمال الكلي المطلق.

ومن بعض ما يقوله الشاعر في قصيدته "البجعة"(17):

دون جَرْس أو جلبه
تضرب البجعة أمواج الماء
بجناحيها الشبيهين بسعفتي نخيل، وتنزلق
وريش منكبيها يبدو كثلجِ نيسان
وهو ينهمر متساقطاً في أشعة الشمس
وجناحها الشديد البياض يقودها تحت النسيم
كأنها سفينة متباطئة
ثم حين تغيم ضفاف البحيرة
ويتحول كل شيء إلى شبح غامض
وحين تلتمع الحباحب في ضوء القمر
في البحيرة القاتمة
تنام البجعة ورأسها تحت جناحها
كأنها وعاء من الفضة

ولعل فيما تقدم كله ما يرشح إلى جعل قصيدة "معبد كاجوراو" أقرب إلى المذهب البرناسي، بما فيها من سمو عن الواقع، ومعالجة لموضوع فريد متميز، وعناية فائقة بالوصف والتصوير، بوساطة لغة دقيقة، وأسلوب واضح، مع جنوح إلى تمجيد الجمال، والسعي من خلال الفن إلى معانقة الجمال المطلق.

-الخاتمة-

لقد استطاع الشاعر أن يبدع من خلال اللغة عملاً غنياً يوازي في رونقه الشعري جمال المعبد وتماثيله المنحوتة من مرمر، ولكأن اللغة انصاعت له، كما انصاع المرمر لناحت، فهو لا يقل عنه روعه وبراعة، بل لعله يتفوق عليه في التقاطه لحظة زمانية ونفاذه من خلالها إلى الأزمان كلها، وإذا كان النحات قد غلب الزمان

بالمرمر ينحت فيه، فإن الشاعر غلب الزمان بالكلمة ينسجها قصيداً، أي أن الشاعر غلب الزمان بالزمان نفسه، لأن الشعر فن زماني، على حين أن النحت فن مكاني، ولعل ذلك غاية ما كان يصبو إليه الشاعر.

❑

▪ الحواشي والتعليقات:

(1)ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط. ثانية 1973، ص4-5.

(2)طوال هذا البحث سيتم رواية كنية الشاعر "أبو ريشة" على الحكاية، دون إعرابها، لأنها أصبحت لقباً ثابتاً لأسرته، ولأنها كذلك في الأصل.

(3)عمر أبو ريشة، ولد عام 1908 أو 1910 على اختلاف، في بلدة منبج قرب حلب في سورية، ونشأ في بيت جده بعكا في فلسطين، انتسب إلى الجامعة الأمريكية ببيروت، ثم غادرها إلى مانشستر ليتابع دراسته في صناعة النسيج، ولكنه انصرف إلى الشعر، ثم عمل مديراً لدار الكتب الوطنية بحلب، ثم عمل منذ عام 1949 إلى عام 1970 سفيراً لبلاده في عدة دول منها البرازيل والأرجنتين والشيلي والهند والنمسا والولايات المتحدة، ثم أمضى بقية حياته بين لبنان وسورية والسعودية، إلى أن وافاه الأجل في 1990/7/16، وقد صدر ديوانه الأول عام 1937 وصدر ديوانه الثاني عام 1947ثم جمع معظم أشعاره في ديوانه الصادر عن دار العودة ببيروت عام 1971، وله مسرحية شعرية مطبوعة بعنوان "ذي قار"، يمتاز شعره بالتجديد في الصورة، والنزوع الوطني والرومانتيكي كما يمتاز بقوة العبارة ووضوحها.

ينظر في ترجمته: غربال، محمد شفيق، الموسوعة العربية الميسرة، دار الشعب، القاهرة، ط. ثانية، 1972، مادة عمر أبو ريشة.

والدهان، د. سامي، الشعراء الأعلام في سورية، دار الأنوار، بيروت، ط. ثانية،1968.

(5)ينظر، أبو ريشة، عمر، من عمر أبو ريشة شعر، دار مجلة الأديب، بيروت، 1947، ص 13-14، والقصيدة كتبت عام 1937.

كذلك ينظر: أبو ريشة، عمر، ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة، بيروت، 1971، ص 125-127.

(6)العقاد، عباس محمود، خمسة دواوين في ديوان، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1973، ص 48، والقصيدة من ديوان هدية الكروان، وكان قد صدر أول مرة عام 1933.

(7)جون كيتس، (1795-1821) شاعر إنكليزي رومانتيكي، يظهر أثر الأدب الإغريقي في شعره، وقد استوحى كثيراً من الأساطير والآثار الإغريقية، ومن أبرز سمات شعره الجمع بين الإحساس العميق بالجمال الحسي وكمال التجريد الفني لبلوغ المطلق، وهو يؤمن بأن لدى الفنان رسالة وهي تخليد لحظات الجمال العابرة في العمل الفني ليصبح ينبوعاً دائماً من البهجة والطمأنينة.

ينظر: الموسوعة العربية الميسرة، مادة كيتس، جون.

(8)المسيرى، عبد الوهاب، وزيد، محمد علي، مختارات من الشعر الرومانتيكي الإنكليزي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979، ص 278.

(9)ينظر المصدر السابق، ص 278-279.

(10)أبو ريشة، زليخة، "عمر أبو ريشة، شهادة"، مجلة المجلة الثقافية، الأردن، العدد 23 كانون الأول، 1990، ص 109-110.

(11)مختارات من الشعر الرومانتيكي الإنكليزي، مصدر سابق، ص 280.

(12)اليازجي، ناصيف، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار صادر، دار بيروت، 1964، ص630.

(13) كولر، جون، الفكر الشرقي. تر. كامل يوسف حسين، عالم المعرفة، الكويت، العدد 199 تموز 1995 ص162.

(14) المصدر السابق، ص 165.

(15)الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1986، مادة جفن.

(16)ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1994. ط ثالثة، ج13.

الحاوي، إيليا، البرناسية، دار الثقافة، بيروت، 1980، ص9-64.

وهلال، غنيمي، الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط. ثالثة، ص 384-392.

ومندور، محمد، الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر، القاهرة، لاتا، ص110 وما بعدها.

وحاتم، عماد، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوربية، الدار العربية للكتاب، ليبيا-تونس 1979، ص 379-385.

(17)الحاوي، إيليا، البرناسية، مصدر سابق، ص 58-61 بتصرف.

❑❑❑

واحة الشعر

❑❑

وردة الشوق..!

شعر: زهير غانم

لمهيارَ الذي يغفو على وردِ الهناءةِ
أرتجي هذا النشيدَ..
كأنني شجرٌ يغني
كلما هزَّ النسيمُ بوارقَ الأغصانِ..
أحلمُ أن أعانقَ في الفتى..
هذا الفتى يشتدُّ مثلَ الخيزرانِ..
وأحلمُ الجدرانَ توشكُ أن تهامسني
فتاكَ يراكَ في المرآةِ،
يحلمُ أن يراكَ..
هي المسافةُ في الهوى والشوق
أبعدُ ما تكونُ وفي السماءِ..
كأنما هذا السحابُ يزفُّ بشرى
أن تجيءَ.
ولهفةٌ مسحورةٌ تأتي من العينينِ
أو تأتي من الكلماتِ..
مهيارُ الذي قالَ: المساءُ لنا
وأوشكَ أن يغيبَ..
وغابتِ الشمسُ التي كانتْ،
وكانَ القلبُ يفرحُ من عبورِ الماءِ.
والبحرِ الذي يلذُ الفضاءَ..
فضاؤنا عارٍ من الذكرى..
وأنتَ تمرُّ في غيمومةِ المنفى.
وفي النسيانِ..
لا أنسى صراخك فوقَ أمواجي
وفي الزبدِ الذي يعلو..
على سعفِ الملوحةِ..
أو يفورُ على ذرا الأبراجِ..
كنتُ أنا. وكنتَ هنا..
أمدّ يدي.. فتهربُ..
كيفَ تهربُ من يدي.
وأنا الذي يشتاقُ أن يلقاكَ
أو يهفو إلى مرآكَ..
أشتعلُ الليالي كي أراكَ..
فأنتَ تخفق في دمي

وعلى فمي تتدى أغانيكَ الحبيبةُ..
لو أحبُّ كما حببتُ سواكَ
لكني أحبكَ أنتَ، تعرفُ كم أحبك؟
لستُ أكذبُ، هكذا ناديتُ
أو غنيتُ..
أو قلتُ الذي ينقال..
في هذا المقامِ العاثرِ القتالِ..
يا ولدي الجميلَ، ويا حشاشةَ
قلبيَ المشغولِ بالآهاتِ والصبواتِ
كم أحنو.. أحنُّ..
وكم أداري حرقتي..
وتقولُ يا بابا.. رويدكَ..
خفّفِ الأشواقَ..
ها إني.. وأصمتُ.
ثم تعروني لذكركَ هزّةٌ..
حين ارتعشتُ لصوتك المرئيّ..
ها تغني من الدنيا إلى الدنيا.
ومن باريسَ حتى اللاذقيةِ..
أنتَ مهيارُ الذي في الحلمِ
أو في الماءِ..
أنتَ بدايةُ الروحِ التي اشتعلتْ..
على رملِ السماءِ..
أقولُ قولاً ضارياً..
تتفجّرُ الأشياءُ حينَ أقولُ..
إنكَ فرحتي وعزائيَ الأرضيّ
حيثُ الوقتُ يجرحني،
ويجرحني الغيابُ..
أنا لأجلك لو أغيبُ
وإن حضرتُ إليك أحضرُ..
إنها الرؤيا التي فيها أراكَ..
وأنتَ تبسمُ، ثم تغمرني
بضوئكَ، أو تقبّلني
وتشهقُ في بكاءٍ صامت،
يجتاحني بضراوةِ التيارِ
أشعرُ بالدوار
وأمسكُ الحسراتْ كي لا تفيضَ
وتغرقَ الأشواقَ..
هذا الشوقُ يكفي كي أموتَ..
وإنني أحيا عناقكَ
لو رأيتك أو ضممتك في احتراق..!!

❑❑❑

بيسان

شعر: محمود حامد

يسانُ يا دمنا الذي
يمشي بنا وطناً،
وأنتِ بكل شهقةِ وردةٍ
وطنٌ بنا يمشي دما.
*
يا جرحَ أحبابي الذي
ألقى أساهُ على أسانا،
حين مَرَّ مُسَلِّما.
ألقى تحيتهُ إلينا
كان يبكي نشوةً بلقائنا
ألقى على الأسلاكِ قُبلتَهُ الأخيرةَ وردةً
رسمت ألَذَّ تحيَّةٍ
أدماً يغني أم فما.؟!
هذا الذي ألقى بقبلتهِ الأخيرةِ وارتمى
فوق التراب غمامةً تبكي
فتشتعل السَّما..!!
هو صوتُ أحبابي
يجيءُ مع المساءِ من الجليلِ
شواهِدَ انتفضت تُعانقنا،
إذا ما لوَّحت هلَّت علينا أنجما.
ويداً تُلَوِّحُ،
آهِ من أَيْدٍ تُلَوِّحُ
كيف تتكسرُ المناديلُ الحزينةُ
فوق راحتها على صوت الهديلِ مُرَنِّما.؟!
هو خبزُ أمّي جاء من أقصى البلادِ،
وصوتُها، ودموعُها تلك التي
لو لامست جُرْحَ التُّرابِ تكلَّما.
والريحُ تعبثُ في المساءِ
بناي غربتنا فيبكي.
أشعل الوَرْدَ الحزينَ على السُّفوحِ، وَكُلَّما.
مرَّت على شفتيهِ آهةُ وردةٍ بعتابها،
سقط الكلامُ بمقلتيهِ من الأسى وتلعثما..!!
*
أرأيتَ حين الصُّبحُ يمشي.؟

قيلَ: إذا دمنُا الذي يمشي بنا وطناً،
وذا أرق الدُّروبِ على خُطانا
حين يسري حزنُها فوق الدُّروب.
أرأيتَ حين الجُرح يكتبُ وردةً
فوق السُّفوحِ،
وحين يشتعلُ المدى بالعُشبِ،
قيلَ: هو ارتعاشة مُقلتينِ على ظما.
ويدٌ تلوِّحُ في شبابيكِ المنافي،
واليدُ الأُخرى على منديلها
حُزْناً تذوب.
هو صوتُ أحبابي يجيءُ،
فأيّ برق هَلَّ يا ريحَ الجنوب.؟

*

مَرَّتْ على الأسلاكِ
مُتعبةَ الجناحِ حزينةً بيسانُ
ماذا تُخبئُ مُقلتاها،
والفَمُ الرَّيحان؟
ماذا يُخبئُ صدرُها؟
هذا المؤرق بالحنينِ
تمرُّ بيسانُ الحزينةُ
من صبابتها لقلبي،
آهِ ينكسرُ البنفسجُ،
حين تبسطُ راحتيها للعناقِ،
وحين تَشْرَقُ مُقلتاها بالبُكاءِ،
يكادُ مِنْ أرقٍ يذوبُ الخافقُ النَّشوانُ.
بيسانُ.. وانكسر السَّلامُ بثغرها.. لكنَّهُ
عند العناقِ تَبَسَّما.

*

تَدرينَ إنْ مَرَّ الغمامُ ببابنا
قُلنا: شذا بيسانَ مرَّ،
وإن تَعَثَّرنا بدمعتها بكينا،
أو تناثر صوتُها عبر الشَّوارعِ
أشعلتنا خطوةٌ للصَّوْتِ،
تسبقنا الشَّوارعُ صوبَها،
وتمدُّ قامتها لها الأشجارُ.
تدرينَ كيف الرِّيحُ
تفضحُ سرَّ لهفتنا،
وكيف الدَّرْبُ يسقطُ خلفنا أرقاً إليها،
كيف تهوي في اللقاء المُشتهى
كُلُّ الحواجزِ..،
كيف تنهارُ الحدودُ، وتسقطُ الأسوارُ؟

*

تدرينَ لو
رَفَّت على اللَّهَفِ المُشَرَّدِ مُقلةٌ،
أو راح يهمسُ صوتُكِ الأشهى: تعالَ
أجيءُ؟ يسبقني إليكِ الظِلُّ،
تسبقني خُطايَ،
تمدُّ جسرَ دمي إليكِ العينُ والأجفانُ.
تدرين مثلي جيداً
إذْ تعبرينَ الرُّوحَ ينهضُ عُشْبُها،

أو تبدئينَ بِيَ الحياةَ فينبض الشّريانُ.
أو تضحكينَ.. أقولُ: تلك حبيبتي بيسانُ:
عصفورةُ الزَّيتونِ، والرَّيحانُ.
*
كم مرَّ من وقتٍ بنا
والثرثرات على السِّياجِ كثيرةٌ،
والأُمنياتُ كثيرةٌ،
والبَوْحُ ما بين الأصابع رائع ومُثيرُ.
كم أشتهيكِ..
أُحِسُّ أنَّ العِشْقَ
يَنْفِرُ من صهيل دمي وأني
عاشِقٌ مسحورُ.
ما غادرتني لحظةً بيسانُ أو
غابت عن العينين أحلامي بها.
أو لحظةً هجر السِّياجَ المُشتهى عصفورُ.
كم أشتهيكِ..
هي القصائد بيننا، واللاَّفتاتُ،
وذكريات العُمْرِ، والأرقُ المُحَبَّبُ،
والرِفاقُ، وتمتماتُ القُبَّراتِ على الجداولِ،
والدَّمُ المهدورُ.
كم مَرَّ من وقتٍ بنا
لكنَّهُ الوشمُ الذي
في العُمْقِ باقٍ هاهُنا
في كل ذاكرةٍ بنا محفورُ.
*

كم أشتهيكِ..
أنا اشتهيتُكَ يا حبيبَ العُمْرِ أكْثَرَ،
تُثبتُ الأيامُ قولي، والغدُ المنظورُ.
إنْ بدَّلتكَ الخطوةُ الأُولى
بذاكرةِ المنافي..
لم يُبَدِّلْ يقيني
حُزْنِيَ المكسورُ.!!
*
يا رائعي..
تمشي البحارُ بلهفةٍ لضفافها
وأنا الوحيدةُ ضِفَّةٌ
غابت نوارسُها،
وضلَّت دربَها عنها،
بحارُ الأرضِ، وانكسرت خُطاها
في زحامِ الأمنياتِ،
أنا التي..
سكنت على الأسلاكِ
تحلم بالأحبة عائدينَ،
وأن يجيء بصبحهِ الموعود فارسُها،
أنا بيسانُ..
بيني وبينكَ وردةٌ ودمٌ.
فكيف يغيب عني رائعي.؟!
أنا رعشةُ الجرح الذي لا ينتهي
ألقت أساها في الزَّمانِ،
وهاجر الرُّبَّانُ..

*

بيسانُ حيث أكونُ أنتِ معي
هُنا وهُناكَ حتَّى
آخر العُمْرِ الذي يأتي،
وآخر نبضةٍ تمشي
تُصاحبني إليكِ،
وآخر الحُلُمِ الذي
يسري بذاكرةِ السُّفوحِ غماما.
بيسانُ ليس سواكِ في الأسماءِ
يُشعلني.. وليس سواكِ يسكنني،
وليس سواكِ يذبحني،
تصيرُ الرِّيحُ صهوتَنا إليكِ،
ويصبح الصَّدْرُ الحزين لعاشقيه خياما.

*

ما كان من وطن بديلٍ، أو يكونُ،
وأنتِ بيسانُ التي
تمشي بنا وطناً..،
أو الوطن الذي يمشي دما.
من منكما،
وهب الدَّمَ العربيَّ
فردوسَ العُروبةِ:
رعشةً تمشي دماً،
والرعشة الأخرى تسيلُ خُزامى!!؟

*

ما كان من وطنٍ بديلٍ
غير صدر حبيبتي
وحبيبتي وطني..
هي المحفور في صدري هواها،
واسمُها بيسانُ.

*

❑❑❑

صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

رماد كائن في الليل

شعر..مزاحم
علاوي الشاهر

القصيدة

شعر: محمد الفهد

نامتْ مشاويرُ المساءِ على هواها
والقصيدةُ أيقظتْ كلَّ الكلامْ.
دارتْ على جرحِ المغني دورةً
ثمّ استراحتْ في المدامْ،
لتكونَ جرحاً نازفاً أو جارحاً
يمشي إلى روحِ الأحبة كي ينام...

***

تنحو على أُفقِ الصحارى غيمةً
ويشدُّ ذاكَ الرأسَ أوجاعٌ،
فتسبقني مراثٍ للكلامِ،
وما تهجّى في مدائنَ ذوّبتْ سفرَ الحمامْ
لتجيءَ خمرةَ عاشقٍ، أنشودةً
ميناءَ روحٍ شيّعتْ بؤسَ المدينةِ،
والعروبةُ قد تناستْ صوتَها،
وجيوشُها حشدٌ من الأسماءِ والألقابِ
أو جثثٌ تُعَزّي فتحَها فينا
لتنشقّ المهاوي فوقَ أروقةِ السلامْ..!!
لتجيءَ من أفقِ السماءِ تعيدُ ترتيبَ الحكايةِ
والهواءِ، تُزيلُ ميراثَ الغباءِ،
ولعنة الأسماءِ،
ما بلغتْ سيوفٌ في دمانا،
أو غشتْ جمرَ الهُلامْ،
لتبيحَ تسريبَ الكآبةِ والبحارِ
وما تعفّنَ فوقَنا من شاطئٍ
تغدو بحاراً
أو غيوماً ترتدي دفءَ الأماكنِ،
ثم يملأ نوحها هذا الغرام...

هيّا إذن، صارَ الهواءُ مواتياً،
فتغيّبي في جرحي الذكرى
بما غشيتْ سماءٌ في عروقي.
ما صارَ من أسماءَ في رعشِ الخلايا،
ما تخبأَ في الأصابعِ من بروقي.
وتقحّمي ذاكَ البعيدَ، ولا تداري صمتَنا،
مازلتِ قادرةً على دقِّ الضلوعِ،
وما تكوّرَ من ثلوجِ الرغبةِ الأولى بنا

يا منْ أُداري صمتَها زمناً،
فيفضحني على نزقٍ رجوعي..!!
هيّا إذن
سترينَ إيقاعاً وأجساداً،
خموراً تشتهي كأسَ الحبيبْ.
نهداً يُوقِّع فوقَ عُقمِ الأرضِ
أو سُحباً توزعُ وردةً حمراءَ
فوقَ البابِ فجراً،
كي يرتّلَ دفؤُها صوتَ الحنينِ
وما تراكمَ في دموعي...
هّيا إذن
قولي لبحرِ الروحِ
إنك تلجئين من المسافةِ،
من عباءةِ من تكاثرَ فوقَنا،
حتى هربنا نحو داخلنا،
ليعلونا خرابٌ في خراب..
هيّا اْدخلي
مازالَ في الروحِ الكثيرُ،
ولا يزالُ القلبُ مشتعلاً،
بآياتِ الكتابْ...
مازالَ في القلبِ المدائنُ،
شيّدتْ أسماءَها خوفاً،
فلا ترمي خرابَ الأفقِ فيها..
واتركي وادي العذارى،
قد ترينَ الروحَ في أُفقِ الأصابعِ،
من فراشاتٍ ملونةٍ،
وقد تمشي السنابلُ فوقَ موجٍ
يحتمي من كثرةِ الحراسِ بالوادي الكبيرِ،
وبالأغاني في جرارٍ عتّقتْ،
هذا الحنين وزاوجتْ هذا الغيابْ،
هيا اْدخلي
سترينَ نيراناً تشعِّل نارَها،
والشعرُ يهربُ في القصائدِ،
يلبسُ الآفاقَ ثوباً،
ثم يمسحُ دمعةً فوقَ العتابْ.
سترينَ أسراراً توسِّعُ روحَنا
ماءً يعودُ إلى المنابعِ،
أو رياحاً تهتدي فينا،
لتنسجَ أفقَها حجراً على روحِ الترابْ
هيا إذن
لا تجعلي خوفاً يضيّقُ فيك
أسئلةَ الدخولْ.
ولْتتركي مدنَ الملوحةِ جانباً،
قد آنَ أنْ ننسى مدائنَ
غلّفت بدمِ الأخوةِ
ثم غطّاها سرابٌ في سرابْ.
لا تجعلي خوفَ الحراسةِ يرتدي فيك التجهّمَ
وادخلي سترينَ ينبوعاً من الدمعِ
المجسَّدِ بالقصائدِ

فوقَ نهدٍ يكسرُ الميناءَ والأسماءَ
يدخلُ في البراري دورةً
يمشي إلينا، ثم يحملُ روحَنا
فوقَ العذاب.
هيا إذن
قد جاءَ وقتٌ للمغني
كي ينامَ بسرِّك العالي،
يكاشفُ ما تراكم فيه من أوجاعِ
ذاكرةِ الدروبْ.
هيا إذن قولي
بأني كنتُ فيك، وكنتُ منكِ
ليجمعَ الأسماءَ وقتٌ
روحُه.. وجعُ الجنوب...
قولي بأني كنتُ مرفأ رحلةٍ
خمراً يرى فيك الدنانَ،
سراجَ روح أو غناءً،
يوسعُ الآفاقَ،
ذكرى تخلعُ الآنَ الملابسَ
ثم تنسى كلَّ يومٍ
رحلةَ العنقودِ في هذا الشحوبْ.
هيّا إذن،
أنتِ المدائنُ والمرافئُ،
فأمنحي للحرفِ صوتاً،
فوقَ مئذنةِ الحروبْ.
ولتتركي عبثَ المدائن،
ما تقوَّلَ فوقَها من كفّةِ الحكامِ
من أثداءِ نسوتهم،
وقومي للنبيذ نشعِّل الأسماءَ،
في أصواتِ رحلتها.
نغني وجهنا الآتي وأحوالَ القلوبْ
نمشي إلى كتفِ الرؤى،
ناسين أن الوقتَ مشتعلُ السياسةِ،
والمصالح حقبةً،
وتذكري فيَّ الترابَ،
وما تحمّل فوقَ روح الأهلِ من عشقٍ يسائلنا،
لنبكي دونَ أن ندري
بأنَ الأرضَ زاوجتِ النخيلَ
فكانَ ما جمعتْ يداي َمن المحبةِ والطيوبْ...
هيا إذن،
قولي بأني حبُك المسمرُّ،
في الصوتِ المقدّسِ،
حين يفرغُ كأسَه الكبرى،
على شباكِ روحي،
ما تنامى من غناءِ فوقَ عاشقةٍ،
تهرِّبُ ظلَّ ميناءِ الأماسي جمرةً
لتقولَ إن العينَ ياقوتُ الكلامِ،
نبوءةُ العذراء
طوفان العرّافةِ

شاطئُ الأسرارِ
أنهار البنفسج رحلةٌ
إن المدائنَ أصغرُ الأشياءِ،
في روحِ التذكّرِ.
فلْنكوِّر ما تناثرَ من هواءِ الحبِّ
وليكتبْ غريبُ الدارِ
أنّا قبلةُ الأرضِ الجميلةِ،
من شمالِ الحزن حتى،
نخلةِ السهرِ الجنوب..!!

❑❑❑

تأبطَّ موتاً

شعر: د. أديب حسن محمد

أبتدِئُ الصمتَ بموّالهْ:
يا قلّةَ أزهارِ عَزَاهْ
قَدْ طَفَحَ العُمْرُ
بأَوْرامٍ،
ونجيعٍ،
وشجاراتٍ أسمق من قامةِ خيبتهِ
أبتدئُ السيرةَ مِن آخرها...

بِسْمِ اللهْ
رجلٌ
يرجعُ من أَغوار الصمتِ
إلى حجرٍ،
يذرفُ فوقَ هواءِ الفُرْقةِ
ما تلفِظُه المرآةُ من الأَشبَاهْ.
ويرتّبُ في العودةِ أشياءَهْ:
كرسيٌّ
مشلوحٌ في غيهبِ وحدتهِ،
جبلٌ مطعونٌ بالأحقادِ،
وقافلةٌ من أيتامِ الروحِ
تغذُّ الموتَ
إلى ضحكتهِ دونَ سواه.
في الليلِ يذوبُ كما ظلّهْ.
رجلَ الأخطاءِ المحتومةِ يُدعى،
وعلامَتُهُ
حَجَرٌ من أنقاضِ الحُلمِ
يَئِنُّ كما الدعواتِ...
بلا جدوى.
... ...
... ...
واجُرحاهْ...
لا الحبُّ يُغسِّل أحزانَهْ.
لا المدنُ العصماءُ
تكفّنهُ بِخَشاشِ الإسمنتِ الدامي.

لا شيءَ يُزغردُ في غَدِهِ
إلاّ
مَنْفَاهُ.!!
الريحُ مُخدَّرةٌ
لا تحمل طَلْعَ كآبتهِ.
لا أنَّة روحٍ في معبدِ وحدتهِ.
الريحٌ تُغافِلُ
حتّى صَدَاهْ.
وإذا..
من أَفشى دويَّ غيابتهِ..؟
والدربُ المتبرّئُ من قدميهِ
الدربُ الصاعدُ
حتَّى قمَّةِ دَمعَتِهِ..
يهتفُ:
لا حولَ ولا قوّةَ إلاّ باللهْ..!
يحمل في قلبِ طُفولته
وطناً مقتولاً،
ويدور على نصلٍ مسنون،
يشرب قهوته كالعادةِ داميةً
في حضرة موتاهْ
يعرف أنَّ الشمسَ ستشرق يوماً
في غيبتهِ.
فتراهُ
مشغولاً بحياكةِ قُمصان متاهتهِ.

ينزفُ آلافَ الكلماتِ،
وينْقُشُ فوقَ الماء وصيّتهُ:
لا تَعُدِ الآنَ إلى روحكَ
دعْ رأسكَ في حضنِ الحجرِ
المخدوعِ بجدواهْ.
حجرٌ يبكيكَ،
ويرعى آلامكَ في مُلْكِهِ.
يقرعُ غربتكَ الصَّمّاء بقبضتهِ،
ويظلّ جريحاً مِن بَعْدِكَ
كالمُقلةِ
تُثقِلها الأشْواكْ.
أيقظتَ بصمتكَ مقبرةً
كيفَ الأمواتَ –بحق اللهِ–
يحتكمونَ إلى الزيتونِ،
ووَرْدِ الوحشةِ،
ثمَّ
التُربة يلتَهِمون.؟!
يا رجلاً
من أفخاخِ الحجلِ وِسادتهُ،
تشكي الأحبابَ إلى حَجَرٍ،
والعُمرُ يضيقُ على شَكواكْ.
وكثيراً ما أثخنكَ غيابُكَ في المرآة.
وكثيراً ما ألقيتَ الوردَ
على قارعة الأعداءِ،

فنمتَ..،
أفقتَ..،
رأيتَ العالمَ قَدْ أدْماكَ!
ورأيتَ امرأةً
في عقر الجرحِ أظاهِرُها.
ما أقواكَ
وأنتَ تعلّم أصحابكَ
دربَ الطلقةِ في أعماقِ خَلايَاكْ.
كلّ امرأةٍ رجمتْ قلبكَ
زانيةٌ..!!
والمطرُ المفجوعُ بموتيكَ بكى..
حتّى أبكى الليلَ على الشُّبّاكْ.
ما كنْتُ لأهوى قاتلتي،
ما كنتُ أريدُ لخاتمتي
شَكْلَ الهَذَيانْ.
لكنَّ الغُربةَ خَدعتني،
والعِطْرُ تسرَّبَ كالقَطرانِ على جَسدي
فبقيتُ أقدّدُ أحشائي،
وأقدّم أصنافَ حنيني،
وبراري الروحِ لشيطانٍ
أخفاهُ الغدرُ بثوبِ مَلاكْ.
مهلاً..
يا رجلَ النَهْدَاتْ
وكفاكَ ولوجاً في أحشاءِ اليأسِ
كَفاكْ!
ستعودُ لبعضك مخذولاً
في ركنٍ من حبّك تُدمنهُ
ترثي أحلامَكَ مَصدوعاً
كالبحرِ
تشظّيه الأسْمَاكْ...
عُدْ من أسفاركَ قدّيساً،
واجهدْ أنْ تبدو مقتولاً،
فنساءُ الأرضِ نِصالٌ في خاصرةِ الأَحياءْ.
غَسَلَتْ عينيكَ ببهتانٍ
تلك الأفعى
وبقيت تردّدُ سُمّ الذكرى
حتّى أعْماكْ.
إنّي من حُزنكَ "أرقيكَ"
فكنْ لغيابكَ داعيةً،
واتركْ ضحكتِكَ لِمَن أَبكاكْ...
أما العرّافة فتقولُ:
ارحلْ رَجُلاً حَجريّاً،
ذبحتهُ طِينتهُ السمراءُ،
وألْقَتْهُ لأباليسِ الطُرقاتْ.
رجلاً يتوضّأ بالأشجانِ
لميتتهِ اخْتاروا قُدّاساً،
قذفوهُ بخُردة أنفاسهْ.
فاختارَ توابيتَ الأمواتْ.

وبلا أمجادٍ
عبر البرزخَ
بينَ الجمرةِ،
وذراعيهِ،
ما عادتْ تعنيهِ دِماؤهْ.
ما عادتْ تُبكيهِ العتباتْ
رجلٌ يتأبَّط موتيهِ،
وينير مسالكَ وحدتهِ،
حتّى
في ليلِ الظلماتْ.
لم يبقِ من سيرة وحدتهِ،
إلاّ حجراً،
وامرأةً،
من أفخرِ أنواعِ الطَّعَناتْ.
ما كانَ سوى فِلْذَةِ جَبلٍ،
أغراهُ الموتُ بصحبتهِ،
فطوى أجنحةَ الحِبْرِ الدامي،
وغريباً..
... ماتْ.
في عزّ طلاسم رحلتهِ،
دون عِناق الريحِ،
ودون وداعِ الكَلِماتْ.

❑❑❑

الصباحُ الجديد

محمد خالد الخضر

السيف قربكَ إلتقطهُ.. هذه..
درب المصير، فهل سيجدي في..
المصير سلاحُ.؟!
...
إستفحلَ الداءُ المعطِّلُ روحَنا
والشاعرُ العبسيُ يكشفُ..
عورةَ الحسناءِ جارته، ويمضي..
والطريقُ مغيّرٌ ومبدلٌ..
فمتى تفيق بصدرنا الأرواحُ.؟!
...
وأنا أغضُّ الطرف إن مرت أمامي جارتي
فتعيب فِعلي "والهوى ذبّاحُ".!.
...
أعطت لجرحِ قصيدتي أعباءها
فتفتحت كشقائق النعمان...
في ألق الشروق جراحُ.
...

هو لا يوافقني تمرَّدَ ساعة الميعاد
واغتربت
أمانيه العذاب وشدّني..
كم شدّني
ورمى على وجهي تأمله وغاب.. وغابَ..
في ألم الظلام صباحُ..
...
هو طرفها اللّماحُ.
أخذ القصائد في الصباح..
ودارتِ الأقداحُ.
...
إشربْ
لميّةَ كأسُها
الدربُ مغلقةٌ
وليلك هاهنا
لا "جَلجلٌ" تأويكَ..

أو "نجدٌ".. ولا.
يدري بآلام النوى وضّاحُ..
...
قد سافرتْ
كل الجياد على الرؤى
ومنازلي أضحت طلولاً أغلقتْ.
هلاّ سيُتعب نفسه المفتاحُ.؟
...
سيدور في باب المدينةِ متعباً
لا شيء يدفعه فثمّ..
على المنى أشباحُ.
...
حُمرُ النواجذ أدركتنا
ردّةٌ نكراءُ ترهق بعضنا
والذئب يربض في الجوارِ
وصوته فضّاحُ.
...
السيف قربك.. إلتقطهُ..
أعزلٌ، هو خصمُكَ المعتوهُ..
لا أملٌ لديه غير أشياءِ الخيانةِ..
إلتقطهُ فالدفاعُ مباحُ..
...
ما بالُ وجهِك لا يضيء، وأنت من نورٍ ونارٍ..

أنتَ خاتمةُ الأماني.. لم تقل لي:
كيف أتعبني الطريقُ وردّني.
كيف المدائنُ أصبحت؟!
"تيماءُ" يهلكلها السرابُ
وكيف تغتبط الغواني في الهوادج
وامرؤ القيس المولّع بالنهود يذيبها
هو مرةً أخرى تسلَّلَ بيننا
أخذ الثياب من الغدير.
فما تعالى بينهن صياحُ
...
السيف قربكَ. إلتقطه. مرةً أخرى
ستفقأ ناظريّ، وسوف تأكلك الندامة...
نصفهم يتبادلون الطهرَ في عينيك
والشوطُ الأخيرُ مهيأٌ
هيا التقطهُ. سيفَكَ الممتدَّ من دنيا إلى دنيا. التقطهُ
سوف تكتملُ المتاهةُ، والردى السفّاحُ
...
لا. لا تَغُضَّ الطرفَ. إنك من كنانةَ
والقتالُ مُباحُ.
...
والشمس قادمةٌ.. ستشرقُ لا محالَ
ويشرقُ الإصباح...

أوراق

شعر : إديل برشيني

ترجيعات الحلم

الآخر

طويلاً
سأغفو
على صدر أمي
لأكتب حلمَ القصيدةِ
بين يديها.
طويلاً
يهدهُدني بالعذوبةِ والوجدِ
كم كان يشبهنا الفجرُ
حينَ
يبوحُ ويَهمي
هوَ الحلمُ
بستانُ طيفي.
وترجيعُ رؤيا انتظاري.
سأذكرُ
والحزنُ يملأُ روحي
اشتعالَ الأماني
وكيفَ الحدائقُ فرَّتْ
إليك... إليها.
وصارت
جراحي..
سأذكرُ والصمتُ يملأ عيني
انتشاري صباحاتِ
شعرٍ وماءْ.
أنا الغيبُ
في أول الصحوِ.
والصحوُ في آخرِ الغيبِ.
حين ترفرفُ كالطيرِ ناري،
تكلِّمُ
فيَّ القصيدةُ
ما شاءَهُ الأنبياءْ.
طويلاً

سأستصرخُ الليلَ،
أبكي احتضارَ السنينْ.
أغنيَّ انتصارَ الحزانى
وأنسلُّ
خلفَ الرحيلْ:
مسافرةً
حيثُ يغفو الغمامْ.
أمشِّطُ موجَ الأثيرْ
أمرِّغ حلمَ اللقاءِ
بعطر الإلهْ.
طويلاً
سأنزفُ بحرَ خيالي
وعبرَ المسافاتِ
تسبيحةُ
الأفق حلمي
يعودُ...
أعودُ.
لأغفو
طويلاً على صدرِ أميّ.
أنا الغيبُ
في أوّلِ الصحوِ
والصحو
في أوّلِ الغيبِ،
حينَ
ترفرفُ كالطيرِ ناري
تكلّـمُ فـيَّ القصـيدةُ مـا شـاءَهُ
الأنبياءْ...
أجيئكْ..
أجيئكَ
حينَ يطوقُني الحزنُ.
أبكي وأنسلُّ هاربةً
كي أعود إليكَ،
أغني،
أدورُ برقصٍ كئيبٍ
لأخترعَ
العشقَ فجراً.
ودنياي
تنضجُ موتي
أجيئك
مَعْ زرقة الليلِ
من غير صوتٍ.
فدعني
على عشبِ صدركَ
أغفو.
لقد شوشَ الخمرُ حلمي.
أغيبُ وأصحو
وأصحو... أغيبُ.
يُجنُّ نبيذي،
وطقسُ حنيني يُجَنُّ..
يناديك

يخرِجُ زَهرَ قصيدتهِ
من فضاءاتِ روحي.
أجيئكَ
تشعل فيَّ
بروق القصيدِ.
فأمطرُ حباً
وتزهرُ
خاصرةُ الكونِ بعدَ يباسْ..!!
***

لؤلؤة الغيم تبكي

حلمتُ وعندَ الغيابِ بأني
وقفت أمامَ صهيلِ يديكَ
رقصتُ بعنفٍ
وأطلقتُ سرب جنوني
فلم يبق مني
سوى وجعي
ورعافِ الأغاني...
رحلتُ...
فكان نهارٌ
وبرقٌ وريحٌ وكانَ ضبابْ.
ولؤلؤةُ الغيم تبكي
وراءَ الحجابْ..!!
***

شهوة النار

أنا خلْسة أورق الآن فيك.
وأنت ستزهر ورداً لرجفة عشقي
لأني منحتك روحاً
ترج السكون المُرائي.
لتنطق بالسردِ معي.
ومن شهوة تصل النار
تشعل بالعين حلماً مضى.
فيا ضحكة من عقيق
ويا خصلة من ضياء.
أنادي شراع الخيال لنبضة روحي،
متى زمن الياسمين العصيّ سيأتي
لأورق فيك
لتزهر أنت
وروداً تعيد لجفني الندى،
فضة الماء والأمنيات.؟!
***

دخلتُ مدار
القصيدة

دخلتُ مدار القصيدة وحدي
ومنذ دخولي
رشفتُ دموعي
وغيبوبة الذكريات
بلون الزمرد فيا..

سنمضي لعام وراء الحريق
وحيدين في غيهبِ الريح نمضي.
وفي القلبِ
رعشةُ روحي،
تصعِّدُ نحو نزيف انتظاري.
ووجهك ضوء نهار
تناسل فوق العقيق.
دخلت مدار القصيدة وحدي
وحين التقيتك،
حين مددت إليَّ يديكَ،
تحولتُ لامرأة من غمام،
وأسلمت ذاتي،
لزهو المطرْ...
تماهى هطولي
بعشب المساء
وفي شهوة البرق والانتشاء.
تحولتُ ليلاً بدون انتهاء
جراحي تخاصر حزن النجوم
سأمضي لما يستحق البقاء.
دخلت مدار القصيدة وحدي
بلا مفردات،
ومنذ دخولي
تحولتُ طيراً
له في الروابي
جداول ماء تردد
مع كل فجر غنائي.
تحولت شعراً
له في خبايا التلال صدىً
في الصبابة وجدٌ
وفي الصمت ما في الكلام..!!

***

إلى القدس

يا قدس مَنْ ناداك
بعد فجيعتين ومذبحهْ.؟!
يا قدس
قد مات الضمير وما بكتك سوى
دموع الأضرحه..!!
طعن الحناجر تبتهلْ.؟!
ودمي على مرأى العرب..
وطنٌ يعلِّقُهُ الغزاة من المقل..!!
يا طفلةً بمواسم النعناع
أحرقها اللهبْ.
ما مات نورُ الأرضِ في عينيكِ
فانتظري،
ستنهض من ظلال الله
أشجار الغضب...!!

❑❑❑

تحت قوسك إلى أعلى!

نص: آصف عبد الله

كيف أحمل روح الورد إليكَ
دون أن يموت الورد؟
سأحلم ورد الرّوحِ.!

*

أيّها الورد الحنون
مثلك أنا–
ارفعْ روحكَ في هذهِ السماء التي اغتسلت
من الضّجيج!
سمِّ العطر رسولاً،
واحرسْ، معنا، هذا الفرح.!!

*

ها نحن..
نمرُّ، بدموعنا، تحت قوسكَ
دموعنا التي مِنْ جمر..
دموعنا التي مِنْ دهشة،
فنرى كلّ فجٍّ يشقشق السُّدُفَ.

*

تحت قوسكَ
أخذتنا غبطة التّطهر،
وكان الغموض يتحرر من أغلاله

*

تحت قوسكَ
زغردنا لاندحار الحجب،
ورفعنا خطايانا بيارق فجر العدم.
العدمِ الذي مات من إشارات الماء.
الماءِ الذي غُصّ بالشفافية
فتوقدت ذاكرته على كتف الشجرة..
هل تُرتبني تراتيل الرّيح في مزامير الأوراق؟!
يهبُّ المجد في سطوة الرّغبة،
يبعثر هذا الحطام!

*

سأحمل ورد الرّوح إلى أعلى القوس.
القوس ضماد الحب،

الحبُّ طفل يرتع فِي ورد الجرحِ!

*

يا جرح

أنتَ أعلى مِنْ صوت الحكمة

ومِنْ شجرِ البكاء!

دع ريحكَ قنديلاً

وخذْ يديّ زيتاً

سأمشي

وتمشي معي

نجدّد الحنين

نحتسي نبيذاً من الضّوء

تحت القوس!

❑❑❑

صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

لمن تأخذون البلاد

شعر...منير

محمد خلف

((تلال الموتْ))

نص: فائز العراقي

سأزفُ موتايَ إلى جدثٍ لا يعرفني
لسماءٍ ظلَلَتْني طويلاً بشجرةِ الغيابْ.
أهيَ ريحُ اليتمِ تُهشمُ
مرايا خطونا.؟
أم ثلاثة أكوانٍ تنطفئُ،
تتركُ عطرها غصناً جريحاً
في شجرةِ البوحِ،
وفي التياع المائدة.؟
- ((أبي وأمي وأختي
في سنة واحدة))
- ياه...
اشلحوا عريَ الكلامِ.
بتُ قابَ سماءينِ أو أدنى
مِن صهوةِ الجنونِ.
هل أمتطيها
وأنزعُ عن هذي الروح غلَّها
أم أبقى مؤرجحاً
بين ثديِ الموتِ
وسماءٍ مُزَجَّجةٍ كلما نطقتْ
خِلتُها تبوحُ مثلي سادرةً:
-((أبي وأمي وأختي
قطفوا ثمرةَ الموتِ
في سنة واحدة!!))
-ياه..
كم خدعني هذا النورُ السحيقُ.
وكم ضَلَلَتْني تيجانُ الصبرِ..
عشرون عاماً.
أُنَقبُ في كهوفِ الرؤيا،
ولا أحصد سوى عشبةٍ من ظلي،
بقايا خراف العزلةِ

تدقُ حوافرَها،
فوقَ رفوفِ انتظاري،
فيصحو الجرحُ ((هواشّاً)):
-((أبي وأمي وأختي
يعضونَ نواجذَ الصبرِ
في سنة واحدة))
رباهُ.
بحاجةٍ إلى بحرينِ من بكاءْ.
-بحرين فقط.!!
أغطُ فيهما
وأصحو مُغتسلاً في نبيذِ الوهمِ
بحاجةٍ إلى قطرةٍ من بكاءْ.
-هل كثيرٌ هذا؟
إذن سأعلقُ استقالتي
حمامةً ساجعةً،
بين نهدي السماءِ
راكضاً في صحارى اللوعةِ:
-((أبكيكِ لو نقعَ الغليلَ بكائي
وأقولُ لو ذهبَ المقالُ بدائي))(1)
بحاجةٍ إلى دبوس الموتِ
يخزني،
ويفرغُ مخازنَ روحي
مِن غلالِ الحب
والبوحِ
وأنهارِ الحياة.
-((أبي وأمي وأختي
تسلقوا برزخَ الموتِ
لاهجينَ باسمي-
في سنةٍ واحدة!!))
بحاجةٍ إلى سنديانةِ النسيانْ
أغفو تحتَ ظلالِها
وأُهرِّب شمسَ فاجعتي
من سراديب الموتِ
-((أبي وأمي وأختي
بذروا في قيعانِ روحي
سنبلةَ عذابهم
فاحترقت شهاباً
وتَذّررتُ أقماراً))
***
فاصلٌ من الموسيقى.
أسطحةٌ من الغبارِ.
وأرضٌ دائخةٌ تستنفرُ
أبواقَ حزنِها.
فتستيقظُ أعشابٌ صفراءُ
في مناحةِ الخريفْ.
-أشفرةُ الموسيقى هذهِ

تقطعُ كراتِ دمي
وترميها نجوماً غائرةً
في ضميرِ القرون.؟
أم موسيقى الملائكةِ.؟
–"موسيقى نينوى"
مشحونةٌ بأوهاجِ بابلَ
وماساتِ أورْ
فاصلٌ من الجنونِ
يطردُ أزيزَ الصحوِ.
فراشاتٍ مكهربةً في موانئِ الزوالْ.
فاصلٌ لموتيَ مِن موتي
يسقي زهرةَ الحياة
بباقياتٍ من زهوةِ الألقْ
فاصلٌ لحكمةِ الشرقِ تُداويني:
–((أبي وأمي وأختي
عبروا ضفافَ الحنينِ
عشرينَ عاماً.
وقبضوا شيئاً أشبه
بظلالِ الذكرى
أشبه بوردةِ السرابْ))
فاصلٌ من الصبرِ،
ولدمي أرجوحتُهُ
في رمالِ المنافي.

لدمي رائحةُ الغسقِ
تئِنُ
وذاكَ الموّال العراقيّ:
–((إردِسْ إردسْ
فوك جروحي
إنْ جان إنتَ
يهمكْ نوحي))(2)
لدمي نكهةُ القطا الحائر
وعثوقُ النخلِ الدامياتْ.
لدمي أراجيحُ الطفولةِ
تُلاعبُ دجلةَ
فوقَ شغافِ بغدادْ.
لدمي محيطاتٌ تضيقُ بصبري
وسماواتٌ أشفُ مِن غلالةِ الصوفيِّ
رانياً لضوءِ المطلقِ
سماوات تشقُ أرديةَ الغيابِ
حينَ يبزغُ بينَ ثنايا الديجورِ
قنديلُ فائزة!!
فاصلٌ من الصبرِ يلعنُ أكوامَ الصبرِ
يصيحْ:
–((وأعوذُ بالصبرِ الجميلِ تعزياً
لو كانَ بالصبرِ الجميلِ عزائي))(3)
فاصلٌ من اليأسِ

أطوحُ برأسهِ
وأنبثقُ ينبوعَ انتصارٍ
مِن تلالِ الموتْ:
أبي وأمي وأختي
وأنا
نتسلقُ ظِلالَ جراحِنا،
فداءً لزهوِ قامتِكَ،
فداءً لزهوِ قامتِكَ،
فداءً لزهوِ قامتِكَ،

فهل تنهض يا أبتي
هل تنهضُ يا عراقْ؟!!

***

▪الهوامش:

(1) مِن شعر الشريف الرضي في رثاء والدتهِ.
(2) مِن الغناء الشعبي العراقي.
(3) مِن شعر الشريف الرضي في رثاء والدتهِ.

❑❑❑

عالم القصة

❑❑

دوائر أم العبد

قصة: د. سليمان الأزرعي

الموتى لا يعودون. يذهبون مرة واحدة، ولا يعودون مطلقاً.. هي المرة الوحيدة التي يغادرون فيها أهلهم ولا يعودون بعدها..

كل المشيعين يرجعون من المقبرة إلى منازلهم. كلهم باستثناء الميت. فهو الوحيد الذي لا يعود إلى منزله مع العائدين. يبيت وحده محشوراً في القبر الضيق المظلم الخانق، الذي تعلوه الأتربة الثقيلة، حتى إذا ما حاول الميت أن يستند من رقدته ويغادر حبسه المروع، اصطدمت جبهته بالسقيفة الواطئة، وعاد إلى الموت وواصل رحلته الغامضة في المجهول والتّيه والفناء.

لم يعد أحدٌ ممن ذهبوا في مثل هذه الرحلة!. ولهذا فإنني أجد أن ما تحدثت عنه والدتي بهذا الخصوص بدا مجرد تقديرات. كنت سأصدق كل ما قالته لنا لدى تساؤلاتنا عما سيحدث مع نادر زميلنا الذي مات بالحصبة، لو أن أحداً ممن ذهبوا في تلك الرحلة الغامضة عاد لمرة واحدة، وروى وقائع ما حدث معه..

قالت أم العبد التي ماتت ذات يوم ثم عادت إلى الحياة بينما كانت النسوة يغسلنها: لقد أدخلوني إلى قلب طابةٍ مظلمة سوداء تماماً.. كنت أسبح في داخلها بخفة دون أن أرى شيئاً. لكنني من حين إلى آخر، كنت أصطدم بالجدار الدائري هنا، فانتقل إلى موقع آخر هناك. حتى إذا فشلت في الخروج من طابة الظلمة المغلقة، تشبثت في ما كنت أصطدم فيه، ورحت أخمشه بأظافري، بكل ما أملك من قوة، لأكتشف أن تمزيق هذا الجدار ليس بالأمر الصعب. إذ سرعان ما كنت أخرج من تلك الكرة الخانقة الحارة، ولكن لأدخل في كرة جديدة أشد ظلمة واختناقاً، لا ألبث أن أصارع لتمزيق جدارها من جديد، لتفضي بي إلى دائرة أكثر عتمة.. لم أكن أكتشف أنني أتجه نحو مركز الظلمة، والكرة الأكثر ضيقاً.. وهكذا خارت قوتي تماماً. وفقدت آخر طاقة لدي خلال محاولاتي تمزيق جدران تلك الكرات المتداخلة الخانقة التي اكتشفت أنها كانت مركّبة داخل بعضها بعضاً، وأنني عندما كنت ميتة، إنما كنت أقبع في أكبر واحدة من تلك السلسلة من الكرات الغامضة.. كنت أصارع ببطء لمقاومة ذلك الجدار المطاطي المرن..

وكانت آخر حركة بمقدوري أن أختم بها معركة جهادي وتشبثي بالحياة ومحاولاتي لمغادرة عالم الموت، هي تلك الضربة الجبارة من قبضة يدي، والتي عززتها بكل ما يملكه جسدي من اندفاع ضاغط ضاعف قوة الضربة في جدار تلك الكرة اللعينة.. ثم استسلمت بعدها تماماً لغفوة الموت المبهمة.. لم أكن أعلم أنني اخترقت بتلك الضربة جداراً آخر وأصغر كرات الظلمة التي تحيط بي، وأنني مقبل على الاندفاع إلى عالم الضوء.. صحوت.. فتحت عيني وأذنيّ وكل قنوات حواسي المتكاسلة، ورأيت نفسي ممددة على مرتبة غسل الموتى.. كانت أم محمود تصبّ الماء عليّ من جردلها الضخم ابتداءً من أخمص القدم حتى آخر شعرة في الرأس، وتشتم قوماً ما، تزعم أنهم أكلوا حقها. عندما وصل الماء البارد إلى ما فوق الركبتين بقليل، شعرت برعشة غامضة. وحين وصلت مياه أم محمود إلى الوجه.. كانت عيناي تراقبان ما يجري. وكنت قد خرجت للتوّ من أصغر الكرات.. جُنَّت أم محمود، وصاحت بأعلى صوتها: باسم الله الرحمن الرحيم.. لقد عادت خديجة إلى الحياة.. ورمت بجردل الماء على البلاط وولت هاربة.. سمعت صوت ارتطامه.

واستمعت إلى تسابيح وأدعية وتعاويذ لم أعد قادرة على استعادتها.. كنت أجاهد للتخلص مما علق بيديّ ووجهي من ذلك الغلاف اللّزج لأصغر الكرات التي تحاصرني وأشدها ظلمة. وغرق وجهي بالقبل وبدموع رجال ونساء بدأت أتعرف إلى وجوههم، وأتنبّه إلى ما كان يربطني بهم في الحياة.. شعرت أنني قد غادرت عالم الموت.. وأنني عدت إلى الحياة تماماً..

أم العبد تكذب. هي جارتنا. لكنها تكذب. وتبالغ. ولا تستقر على قرار..

لقد سردت أكثر من رواية لقصة موتها. وفي كل مرة كنت أراقبها وهي تتمتع بإصغاء نسوة الحي لحديثها.. في كل مرة كانت روايتها تتعرض للتعديل والحذف والإضافات.. فقط، كانت قصة الطابات والكرات المتداخلة هي التي تشكّل لازمة لا تنفكّ تتردد في روايتها.. أما عصا ابن عمها صفوان التي هبطت تماماً فوق الحنك الأيسر عند أسفل أذنها، وفي موقع (المقتل) كما كانت تسميه، فكانت تغير وتعدّل وتضيف وتحذف، وتروي مبررات تفسر حالة الجنون التي أصيب صفوان بها بأثر عودة أم العبد إلى الحياة، بعد ضربته القاتلة لها، وتأكده من أن تلك العودة المظفرة لأم العبد إلى الحياة إنما تشكل دليل البراءة من تلك التهمة التي حاول أن يلصقها بها، رغم أنه رأى بأم عينيه ابن راشد الخلف يرقد في فراشها.. لكنه عاد وشكّ بما رآه، ثم أنكر أن يكون قد رأى ما رأى عن صاحبة حسنات مثل ابنة عمه أم العبد.

أم العبد تكذب. ونادر لن يستطيع اختراق مسلسل الطابات الغامضة كي يعود إلى الحياة؟ وهو لا يمتلك قوة أم العبد، ولهذا لن يجد سبيلاً للخروج من دوائر الكرات المظلمة.. هو الآن يتعفن.والدود يسبح في أحشائه وسائر أنحاء جسده.. وينخر عينيه وأنفه وأذنيه... إنه الآن بالقرب من أبينا إبراهيم بروحه.. لكنني وبرغم تفسيرات والدتي لحالة نادر، لا أقوى على أن أدخل الزقاق المؤدي إلى منزلهم.. إنني أخاف. وأخشى أن أقع في قبضة مَنْ قبض على روح نادر..

مات نادر بالحصبة. نعم. ولكن والدتي ماتت بعده بأيام دونما مبرر واضح.. وها هو ذا والدي بعد أقل من شهر يمر على وفاة والدتي يدخل في دوائر أم العبد وحلقاتها المعتمة.. إنه في غيبوبة عميقة. مضى عليها أكثر من أسبوعين.. وها هم إخوتي الكبار من أبي يكلفونني بحكم كوني أصغر واحد في الدار بملازمته في المستشفى العسكري الذي يواصل غيبوبته فيه.. بينما يتابع كل منهم أعماله اليومية..

لا أمل. قالها الطبيب منذ أكثر من أسبوعين.

ومنذ أكثر من أسبوعين، وأنا لا أعرف للنوم طعماً. أنام واقفاً. وأنام مقرفصاً قرب الباب. ويخلو السرير المجاور لسرير أبي. فأقترب من السرير بحذر. لأتذكر أن الصبي الذي كان عليه قبل قليل ابتلعته كرات أم العبد وهضمته تماماً..

لا أريد أن أقترب من تلك الكرات المرعبة. مازلت حتى اليوم غير قادر على المرور في زقاق دار نادر. وحين كانت تحدث وفاة في الحي، كنت أهرب من الحي كله. وأظل لأكثر من أسبوع وأنا أغيّر طريقي إلى بيتنا.. ولك أن تتصور حالي الآن، وأنا أتابع منذ أيام عديدة، رجالاً ونساء وأطفالاً يدخلون إلى المستشفى ثم تلتهمهم كرات أم العبد.. بعضهم دخلوا غرفة أبي، وخرجوا منها في رحلة اللاعودة..

ها أنذا أتابع حالة والدي. أراقبه لحظة بلحظة وهو يصارع جدران الكرات المتداخلة. ويطول صراعه.. أين وصل والدي الآن. هل هو في منتصف الطريق؟ أم تجاوز في رحلته خط اللاعودة؟ هل من أمل؟ لقد قال الطبيب: لا أمل.. لا بد أنه يعبر الآن سلسلة من تلك الكرات التي وقع في شباكها..

صحوت على أصوات كثيرة؟!

لقد جاء وقت الزيارة، واقتحم كل أفراد أسرتنا الغرفة دفعة واحدة.

رأيت أخواتي المتزوجات ينتحبن حزناً على حالة والدي. لم أكن قد صحوت تماماً.

: إنه يقع في دوائر أم العبد المعتمة – صرخت.

قال شقيقي الضابط: لقد جنّ الولد.

فأوضحت شقيقتي: إنه يحلم. وهو يعاني من قلة النوم.

رفعوني عن البلاط. وتحسرت شقيقتي على سوء حالي ثم غادروا جميعاً وتركوني أتابع حركات والدي وصراعاته مع كرات العتمة.

أحضروا شاباً على النقالة المتحركة. كانت تخرج من فمه وأنفه أنابيب. سمعتهم يقولون: عناية حثيثة وعناية مركّزة. لم أفهم ما يعنون.. ولم أعلم أن الشاب كان يشد رحاله للشروع في تلك الرحلة اللعينة.

أدركت ذلك عند الصباح، حينما داهمت الغرفة صرخات أمه وشقيقاته.

: غيْرُه. قال عمال النقالة وهم يحملون الجثمان!.

بكيت على الشاب، وشغلني التفكير في مصيره. وغفوت ربما..

صحوت. وصرخت هذه المرة بأعلى صوتي وبكيت وشتمت: من الذي وضعني على هذا السرير؟

أقبلت الممرضة وراحت تمسّد على شعري وتترضّاني.

قالت: لقد أشفقت عليك. وجدتك نائماً على الأرض.

قلت: ولكنه كان سريراً لميت.. منذ قليل..

قاطعتني:

لا بأس. والآن أصبح سريراً لحي. وألقت بنفسها على السرير وأضافت:

لا تخف. لقد استقبل هذا السرير مئات الموتى ومئات الأحياء..

شجّعَتْني. بدأت أقترب من السرير المجاور لسرير أبي.

جلست عليه. وتركت ساقيّ تتدليان نحو الأرض. كنت خائفاً من الاقتراب أكثر.

عدت للتفكير بأبي. غالبني النوم. لست أدري كيف حدث ونمت على ذلك السرير اللعين.. سرير الموتى.

أفقت على يد تهزني بعنف، وصوت وقح يهتف بي:

قم. غِيْرُه..

فوجئت بأنني أنام تماماً على السرير المجاور لسرير أبي. قفزت مذعوراً..

كان رجال النقالة يحملون رجلاً مسناً. وضعوه على السرير واستداروا بسرعة، وهتفوا كما لو كانوا كورساً غنائياً: غيره.

فكرت: لقد نمت على سرير الموتى. ولم يحدث لي شيء. كنت أخاف أن أمر من زقاق دار نادر. وها أنذا أنام في فراش الموتى.. لقد أشقاني إخوتي الكبار. وأشقاني أبي.. أصبح الموت مشهداً طبيعياً بالنسبة لي.

تجرأت في التفكير. وماذا يضيرني لو مات هذا العجوز المسن وترك لي السرير المجاور. ليذهب إلى الجحيم. لتبتلعه دوائر أم العبد. سأنام مكانه؟. لم يحدث لي شيء. لقد نمت على السرير بالفعل. غفوت تماماً. ولم أشعر بنومة هادئة خلال ملازمتي لوالدي أكثر من تلك النومة. ليذهب هذا العجوز. أصلاً، لو كان أمره يهم أحداً في الدنيا لجاء لزيارته؟ منذ ثلاثة أيام وهو يرقد على هذه الحال ولم يزره أحد؟ فهل يحق له أن يصبح همّي.

يا ربي يموت. وأخلص من خلقته. لقد شغلني عن أبي.. إنني أستطيع أن أتابع وبشكل أفضل وضع أبي الذي أقرف عيشتي هو الآخر من موقعي على هذا السرير. فليذهب العجوز إلى الجحيم.. يا رب يموت.

أفقت على أصوات الكورس.. كانوا يضعون على والدي غطاء أبيض لفّوه من أخمص القدم حتى أعلى الرأس. ألصقوا على الغطاء قطعة من اللصق الطبي عند الوجه، وكتبوا عليها بقلم الفلوماستر اسمه وبعض الأرقام. ثم حملوه وهتفوا بصوت واحدة: غيْرُه.

صرخت: أين ذهبتم بأبي.. أين تذهبون به.؟

قال أحدهم: إلى حيث لن يعود!.

أدركت أن دوائر أم العبد ابتلعت والدي تماماً..

شعرت بالاختناق، وانتابتني مشاعر غامضة لم أكن قادراً على تفسيرها..

تمايل عمال النقالة وهم يحملون والدي، وتمايلت معهم النقالة ذات اليمين وذات الشمال!. فإذا بها تخرج من الباب الضيق بفنيّة مدهشة!.

حرن عامل النقالة الخلفي عند الباب تماماً، فأوقف اندفاع زملائه وانهماكهم في مهمتهم..

نظروا إليه؟.

كانوا يتخاطبون بلغة مشتركة يبدو أنهم تعلموها من تكرار المهنة..

دفعة واحدة، تحولت نظراتهم جميعاً إليّ..

حدقوا في وجهي..

لم يتأثروا بحالتي المبهمة..

دفعة واحدة هتفوا هذه المرة بكثير من اللاأبالية:

: غِيْرُه..

قهقهوا بخبث وهم يستهجنون دهشتي.. وغادروا المكان بسرعة. وتركوني أوصل اختناقي وغصتي.

الأردن

❑❑❑

مواقع

قصة: ماري رشّو

تسابقت عصا الرجل مع خطواته ليعبر المدخل. كان ماهر أثناء ذلك يبتسم، وهو يسترجع ما دار من طرف ونكات، في الليلة السابقة، ويقلّب بين يديه صفحات التسلية والكلمات المتقاطعة، مستعيداً وجوه أصدقائه وهم غارقون في الضحك.

عبر الرجل المدخل. توقف. ألقى التحية وهو يغضّ الطرف، وكأنه يتعمّد إتاحة الفرصة، لإظهار حالته الصعبة أمام ماهر وهو يتمتم:

–تبدو شاباً طيباً.. ستساعدني حتماً.

نهض ماهر. استرق من الرجل نظرة. استشفّ الأسى في العينين. تذكّر أحاديث أمه عن المسنّين والواجب الإنساني. أجاب بثقة:

–ما حاجتك؟

نقّل الرجل نظراته فيما حوله. الجدران. النوافذ. ثم الأرض. فالمفروشات، وعاد إلى ماهر يقول:

–إني غريب.. أحتاج إلى المساعدة.

سيساعده.. نهض وهو يفكّر. قبل أشهر ابتاع له والده هذا المكتب، حدّثه عن أعمال لها علاقة بالبحر. راقب الرجل خلسة، كان وجهه يوحي بالأسى، أو إن ظلماً ما قد ألحق به، فحاجته للعدالة أقرب من حاجته للبحر ودرره. قال بود:

–لا بأس يا عم.. أنت تبحث عن محام. إنه في الغرفة المجاورة.

ردّ الرجل بتذمّر لا يخلو من التحدّي قائلاً:

–لا.. إني أبحث عنك. قرأت اسمك على اللافتة.

جلس ماهر أمام الرجل، فربما جاءت الفرصة للحركة والعمل اللذين يفتقدهما منذ أشهر.

كان الرجل خلال ذلك يحدّق بعينيه، وفجأة بسط راحة كفّه، وقد شدّ في الكف الأخرى مقبض عصاه، بينما تهدّج صوته. قال:

-خدمة صغيرة. أقهر الحاجة. إني مريض، والحسنة لا تضيع.

وقعت الكلمات على ماهر كالصفعات، وبدون أن يدري اختلس منه نظرة أو أكثر، حلّ صمت، كان ماهر خلاله مكفهرّ الوجه، لم يكن يدري، هل هو غاضب من الرجل أم متأثّر عليه؟ وكيف سيتعامل معه؟ ماذا سيفعل؟ هل يقدّم المساعدة أم يرفض ذلك؟ هل يسأله الحديث؟ أم الحوار؟ هل يسأله عن أبنائه؟ أم أصدقائه؟ أم..

حين أتته الفكرة لم يكن يقصد ما حدث، ربما كان الفراغ، أو ميله الفطري، وربما الضجر، أو؟ نظر إلى الرجل الذي لا توحي هيئته بالعوز. ونهض. دار حول نفسه مصطنعاً الارتباك، موجّهاً السؤال. قائلاً:

-أنت تبحث عن السيد ماهر إذن؟

توسّعت عينا الرجل. كان ماهر يتابع بصوت متهدّج:

-ليتني كنت هو! إني العامل. أنظّف الأرض. ألمع الأثاث، وأطبخ القهوة.

علا صوت الرجل مستغرباً، متسائلاً:

-أنت؟!

هزّ ماهر رأسه بالإيجاب.

أطرق الرجل برهة. عاد بملامح ذكية، مستخفاً بحياة لا توزع الأماكن الصحيحة للرجال.

غير أنه أصرّ على طلب الحاجة التي هبطت نسبة الحلم فيها، قال:

-أنت تعمل وكفى!

بوغت ماهر. سأله بجديّة:

-لم لا تعمل أنت أيضاً؟

فوجئ الرجل. عاد متأسيّاً، قال:

-وما الذي يعمله رجل في سني؟ أصبحت مرهقاً.

تمتم ماهر:

-الحق معك. اعذرني.

أحسّ ماهر بالخجل، فالرجل بعمر والده أو أكثر، فكّر بأمه التي ترفض طريقته في المزاح، وتخاف أن يوقعه ذلك في مأزق. غير أنه ولأسباب لا يدري حقيقة مصدرها، ولربما لأن عيني الرجل اللتين راحتا في رحلة عبر المكان، وأخذتا تجولان من خلال النوافذ والأبواب، دفعتا ماهر لسحبه من أحلامه قائلاً:

-تصوّر! أسكن ملحقاً حقيراً. لي زوجة وأبناء، نتشاجر في كل حوار، وأتلّقى نظرات العار من

أعين الجيران، كلما التقيت بهم.

اهتزّ جسد الرجل. لوّح بعصاه متسائلاً:

–تسكن ملحقاً؟

–وأربي طيوراً للبيع!

–وراتبك الشهري؟!

صمت ماهر مصطنعاً الأسى، وأطرق متيحاً للرجل فرصة معاينة حالته. سمعه يردّد مشجّعاً:

–حدّثني أكثر يا بني!

أصلح ماهر من جلسته، أصبح وجهاً لوجه مع الرجل. حدّثه عن الماضي، عن الحاضر، عن عمله كأجير عند السيد ماهر الذي غادره قبل أشهر، وعن مسؤولياته تجاه المكتب، ثم لا عمل، لا مراجعات. يجتر الكسل والضجر، ولا يقبض ثمن الوقت الضائع.

صرخ الرجل بجدية:

–لو كنت مكانك، لغادرت وبحثت عن الرزق.

اصطنع ماهر البراءة. قال:

–وماذا أعمل؟ لا شهادة لدي. لم أتعلّم أو أنتسب إلى مدرسة.

وتابع وقد لاحظ الدهشة والأسى، في عيني الرجل قائلاً:

–هذا المكتب أمانة في عنقي، ريثما يعود السيد، ونهض بتكاسل قائلاً:

–كيف تشرب القهوة؟ سأطبخها لك.

تمتم الرجل:

–حلوة.

وضع ماهر ساقاً فوق الأخرى، وأخذ يرشف القهوة على مهل. راح في تأملاته، هل سيصدّقه أصدقاؤه؟ تصوّرهم غارقين في الضحك، يحثّونه أو يتّهمونه. يزداد نشوة، يزداد الصخب. يضحك. يضرب كفاً بكف. كان غارقاً في التفكير. قطّب. ابتسم. خفض رأسه. علا به. مال جانباً. غيّر من جلسته، وعاد ثانية للابتسام، وقد نسي الرجل الذي راح يراقبه، والذي مال نحوه بكل رقّة وثقة، مردّداً بصوت حنون:

–لا تهتم يا صديقي! وتابع قائلاً:

–ألا تعتقد أننا أصدقاء؟

كان ماهر فاغراً فاه، حين تابع الرجل مؤكداً:

-إنها الحقيقة. نحن أصدقاء. تجمعنا الحاجة.

سحبته كلمات الرجل من أفكاره، وقد تلمّس في نبرات صوته الصدق. لم يستسغ ما قاله، ولم يتذمّر أيضاً. كان مندهشاً، وهو الذي انساق في لعبته هذه، ليرى نفسه متورطاً بأحاديث لم يحسب لها. شعر بأن كل ما تعلمه في حياته من مبادئ وقيم، تنهض الآن في وجهه، تحاسبه. تؤنّبه. أتاح له الصمت إطالة النظر إلى الرجل. فكّر بحالته، بالحاجة التي دفعت به إلى التسوّل. شعر بالخجل مما فعل، بالتعاطف. كانت ملامح الرجل أثناء ذلك تزداد حنواً، وصدقاً. لعن نفسه. لعن أصدقاءه. لعن الفراغ، وميله الفطري. كان قد قرّر الاعتراف، والاعتذار، حين فاجأه الرجل قائلاً:

-ستفرج يا صديقي!

همّ ماهر بالشرح والتفاصيل، لكن الرجل منعه بحركة من يده، وبنظرة تكاد أن تكون صارمة، ومن خلال الذهول الذي أصابه، استطاع أن يتلقى أجمل التعابير، وأحلاها، وكأن الحياة قد أغدقت الحنان بطريقة مثلى، وبسخاء. شعر بالارتباك، بالعجز. نهض متلاشياً، مستسلماً، خجلاً، حين رمى الرجل عصاه وقال:

-سأسرّ لك، بما يؤكد صداقتي ونواياي.

حافظ ماهر على الهدوء، وكأن ما سيقال أو يحدث لا علاقة له به. كان منشغلاً بالطريقة التي سيوضح للرجل بها. كيف سيبتدئ؟ ماذا سيقول؟ لكن الرجل الذي انهمك بتأكيد صداقته، عبر أكثر من فكرة، وكأنه قرّر عدم إتاحة الفرصة لثرثرة ماهر. اقترب بطريقة أقرب للصدق وهو يهمس في أذنه:

-سأقدم لك مساعدة!

استشاط ماهر غضباً.. صرخ بعصبية:

-اصمت يا رجل!

عاد الرجل للهمس مؤكّداً:

-لدي أموال. بعضها في المصرف.

صرخ ماهر بجنون:

-أيها المجنون.

استرق الرجل نظرة فيما حوله. تابع:

-اخفض صوتك. صدّقني لست مجنوناً ولا كاذباً.

هذا ماهر.. راقب البنطال.. القميص.. الحذاء.. أحسّ بالإهانة. ردّد:

-لا أريد شيئاً بعد الآن. باستطاعتك الرحيل.

ابتسم الرجل. قال:

-أنت عزيز النفس. سأثبت لك صداقتي بطريقة أفضل. أحد معارفي من أصحاب الشركات. تستعيض عن سيّدك ماهر، وتعمل عنده.

صرخ ماهر بعصبية:

-يا إلهي!

قال الرجل:

-الرب موجود دائماً.

كرّر ماهر:

-يا إلهي! لقد تبادلنا المواقع!

مع ضحكته المجلجلة، هرول الرجل خارجاً، غامزاً أن له عودة. كان ماهر في أثناء ذلك يقبض على عصا الرجل بكفّ، ويمدّ الكف الأخرى، ويصرخ منادياً. غير أن الرجل ردّد دون أن يلتفت إلى الوراء:

-رائع صديقي هذا. لقد جنّ من الفرح.

❑❑❑

نبتة الملح

قصة: أسامة إسبر

لم يكترث أحد في البداية بعبدة الصنم رغم تواجدهم المكثف في المنطقة التي أعيش فيها. وهم يطلقون لحاهم على هواهم ويعبدون الصنم من خلال طقوس يضبط مواقيتها تقويم خاص كثيراً ما أحرق في مناطق مجاورة كما روّجت شائعات عدة تخلو من الصحة. ورغم أن الزمن ألغى الحواجز بين بلدان العالم إلا أن الأسوار بقيت مشيدة بين مناطق وأرياف ومدن البلد اذي عُزِلَ عن العالم ومُحيَ من الخريطة بعد أن ابتلعت جميع ثرواته من الداخل والخارج. لم يفتح أحد من أثرياء منطقتي حتى قناً للدجاج. وفضّل كثيرون استثمار أموالهم في بلدان أخرى. ولقد سمعتُ بأذني أحدهم يعلّق على سكان المنطقة قائلاً:

–أستمتع وأنا أراهم يتضورون جوعاً. الكلاب...!!! أفضّل أن أحرق نقودي على أن أبني من أجلهم ولو مدجنة...!!

حين انتشرت عبادة الصنم في المنطقة، كما روّجت الإشاعات، وذعر بعض الذين تزورهم في أحلامهم كائنات مجنحة، أُسِّسَتْ جمعيات خيرية لمكافحة الصنم وانتشر الدعاة في كل ثنية من المنطقة التي نُسيتْ حتى من الدولة التي كانت آنذاك تموّل مشروعاً لزراعة الملح.

أحد الوزراء الذين يمارسون هوايات سرية توصَّل في مختبر في قبو بيته إلى معادلة تفيد أن حبة ملح واحدة إذا زُرعتْ في ظروف ملائمة تكفي لحل أزمة الزراعة والتصحر في البلاد، وأن نبتة الملح قادرة على جذب الغيوم الماطرة من أمكنة بعيدة في العالم. استطاع الوزير أن يقنع الجميع، في اجتماع لمجلس الوزراء، باستنبات الملح. وخُصِّصَتْ مبالغ كبيرة من الميزانية لتمويل المشروع، وبدأت الخطة بإصدار قانون يفرض على جميع المزارعين زراعة نثرات الملح الصخري وتطبيق الوصفة التي أعدها الوزير في مختبره الخيميائي.

حين فشل المشروع وتصحرت الأراضي بسبب محاولات استنبات الملح التي استغرقت أعواماً شنّت الدولة حملة اعتقالات واسعة متهمة جماعات سرية بتخريب المشروع الزراعي من خلال إفساد المعادلة الخيميائية للوزير.

وسمعتُ أن الدولة أسست جمعيات فلاحية وهيئات تضم خيرة المهندسين الزراعيين للإشراف

على توزيع بذور الملح الصخري وزراعته، وكنت آنذاك أشرف على معرض لكتبي في بلد مجاور وحينها تحلّق حولي عددٌ كبير من الفضوليين ووجهوا إليّ أسئلة غريبة:

–إن صحفكم تتحدث عن زراعة الملح..!!

–هل جن شعبكم؟

–هل نبت الملح في حقولكم؟

–هل يتغذى شعبكم على الملح؟

لم أجب على أي سؤال ولم أعقب وذلك بسبب خوفي الشديد من لجنة الملح الوطنية التي سمعت أنها تبطش بكل من يعارض المشروع. ولم يلبث ضغطي أن اختل كأنني تناولت كمية زائدة من الملح.

لم أبع كتاباً واحداً في البلد المجاور والتقيت بعدد كبير من الأشخاص الذين يدخلون المعرض لمجرد الفضول حتى إن أحدهم سألني:

–لماذا يطبعون هذا العدد الهائل من الكتب؟

كان سكان البلد المجاور يلبسون العباءات والكوفيات ويوحي شكلهم بترف هائل. يلبسون ساعات ذهبية ويحملون سبحات من العاج أو الكهرمان أو اليسر. ورأيت شخصاً يداعب سبحة حباتها من الذهب الخالص. لم أحفل بالأمر، فهنا تنتشر عبادة الآبار وكاسيتات لحاقدين على العالم ولمستثمري أوهام، أما في منطقتي فيبدو الجميع كأنهم أفرغوا في قالب واحد كما قال أبو العتاهية الذي انتشر شعره بشكل منقطع النظير لأن الجميع يحسون بوطأة الموت، ولقد تأكدت من ذلك حين انتهى المعرض وعدت إلى المنطقة.

كان وجوم الوجوه يصنّع سماء أخرى لا تعد بغيم، والعيون منتشرين في كل مكان لرصد مخربي زراعة الملح والقبض عليهم. أما في بلد الآبار فتمتد صحراء مملّة كثرت فيها الأصنام في غابر الأيام ولا تزال شظاياها ترنو من زوايا سريّة في أعماق ذلك الخلاء. ولقد أحسست بذلك العناق مع شظايا الأصنام المدمرة في كثير من دواوين شعراء بلدان الآبار الذين يحاولون جاهدين الخروج من البئر التي أغلقت عليهم بأمر من أمير الآبار سلطان الصحراء ومالكها الخالد.

بعد عودتي الناضبة من المعرض الفاشل في بلاد الآبار جاءني أشخاص كثيرون لطباعة كتب تغلب عليها النظرة التشاؤمية والسوداوية، ووصلتني مخطوطات تتحدث عن فضائل الصنم وأسمائه المنتقاة بعناية ودقة. وكنت كل يوم أتخلص من عدد كبير من المخطوطات التي تبعث على اليأس الشديد. وجميع تلك السطور وأكداس الكلام أو اللغو تخلو من أي بارقة أمل أو وعد بخلاص، رغم تلك الحلول السحرية التي تحدثت عنها كتب أخرى، لم يعد ينشرها أو يقرأها أحد، في زمن قديم جداً من القرن العشرين.

ورغم تصحّر معظم أراضي البلاد اقترح الوزير، الذي لم يتغيّر أو يُغيّر، مشروعاً آخر وهو أنه لتلافي فشل إنبات نثرات أو بذور الملح، لابد من تقنيتها من جميع الشوائب التي تخالطها.

وفعلاً بدأت اللجان تشرف على تنقية الملح من الشوائب فانشغل معظم سكان البلاد بالموضوع.

زرع الملح من جديد لكنه لم ينبت فجن جنون بعض الأطراف في السلطة وبدأوا يتآمرون للإطاحة بالوزير الذي أعلن أن المساس به سيحدث خللاً كبيراً في أمن المنطقة وأن عشائره المسلحة لن تقف مكتوفة الأيدي. لم يتجرأ أحد على الاقتراب منه وحظي، فجأة، بمساندة جميع السفارات الغربية في البلاد التي وضع جيش بأكمله حرساً حولها وقربها وقرب منشآت أخرى للدولة. هنأت السفارات الوزير على مشروعه الزراعي وآمنت أن فشله ناجم عن مؤامرة حاكتها جماعات مشبوهة.

كان عبدة الصنم يزدادون في تلك الأيام كما روّجت الشائعات المفبركة. ولقد نُصِبَ في صالة عملاقة موّل بناءها بعض الميسورين، وكانت الجلسات تعقد يومياً، ولقد سبق أن حضرت أكثر من جلسة ولم ألاحظ طقوس عبادة أو ابتهال كما كان يحدث في العصور الغابرة. الجميع يرقصون ويشربون ويغنون ونادراً ما ينظرون إلى الصنم الحجري الشامخ بملامحه السمحة التي تخلو من أية نظرة عتّو أو استبداد. تبيّن أن كل ما قيل عن انتشار عبادة الصنم مجرد إشاعات إذ أن الجميع يؤمون المجلس دون أن يقدموا أضحية أو يسفحوا دماً أو يركعوا بل إن ملامح الصنم اكتست بغبار الإهمال ولم يكن يتلقى نظرات توحي بأي حضور ميتافيزيقي أو غيبي أو وثني. وقلت في نفسي، مازحاً: إن هذه العبادة هي كزراعة الملح. وحين دفعت إحدى الجمعيات الخيرية مبلغاً كبيراً لهدم الصنم حدث الأمر أمام أعين الجميع الذين صفقوا بحماسة واضحة لمتعصّب يقدح من عينيه الشرر انهال ضرباً بالمطرقة على الصنم وحوّله إلى أشلاء. في اليوم التالي لم يرمم أحدٌ الصنم أو يحتج على تحطيمه في المنطقة كلها. بل إن الشخص الذي حطّمه أعاد المبلغ إلى الجمعية الخيرية التي احتار أعضاؤها من رد فعل عبدة الصنم، وذهلوا أكثر حين تلقوا اتصالات تدعوهم إلى حوار علني حول لا جدوى الأصنام في المنطقة.

لم يتجرأ أحدٌ في كثير من مناطق البلاد على الظهور في الشوارع خشية من الدوريات التي تقتاد كل من تصادفه إلى حراثة حقول الملح من جديد، إذ أن الوزير فرض قانوناً أبدياً يقضي بتكرار زراعة الملح إلى أن تطلع نباتاته وتعلو وتأتي الغيوم المهاجرة من سماء البلاد. بدا الأمر وكأن سفربرلك جديداً بدأ، وانتشرت شائعات قالت إن الذين يتم اقتيادهم إلى حقول الملح يدربون لأمر لابد أن يؤتي ثماره.

المنطقة التي أعيش فيها بعيدة عن المناطق التي طُبِّقتْ فيها زراعة الملح وكنا قد مللنا ونحن نصغي إلى الخطابات الرنانة التي تبث ليل نهار وتنشر في الصحف وتتداولها الإذاعات الرسمية والتي تتحدث عن أهمية مشروع زراعة الملح الذي هو أهم إنجاز في تاريخ الزراعة في العالم.

كانت الأراضي لا تزال قادرة على مد سكان منطقتي بقوت يومهم، بل إن صادراتنا ازدادت

نتيجة الحاجة الماسة للطعام في المناطق الأخرى من البلاد التي فشلت فيها معارض كتبي فشلاً ذريعاً إلى درجة أنني قلت في أحد المعارض: إن زراعة الملح أفضل لي بكثير من بيع الكتب.

نسي البشر عبادة الصنم واحتار الجميع من مصدر الشائعات الكاذبة بعد أن تبين أن التمثال الذي حُطِّمَ مجرد منحوتة بقيت بعد أن هاجر النحات الوحيد في منطقتي إلى أوروبا وأحضرها أحد ممولي الصالة ووضعها ليضفي لمسةً فنية على ديكور المكان. وانتقلت الجمعيات الخيرية إلى المناطق الأخرى التي ولّدت فيها زراعة الملح ردود فعل عنيفة أدّت إلى تأسيس جماعات سرية تدعو إلى عبادة من نوع آخر وتمارس القتل العشوائي.

لم أسمع بأحداث أخرى جرت في منطقتي إلى أن انتشرت شائعة جديدة تقول إن أراضيها هي أكثر ملاءمة لزراعة الملح وأن المشروع لابد أن ينجح فيها كما قالت مصادر الوزير.

ذهل سكان منطقتي من الشائعة واجتمعوا ليتداولوا الأمر وليصلوا إلى صيغة تساعدهم على التعامل مع جنون الوزير الذي أكد صحة الشائعات وقام بزيارة تفقدية شملت جميع أراضي المنطقة.

فوجئت في أحد الأيام أن سكان منطقتي قرروا إخلاءها والقيام بأول مظاهرة من نوعها في تاريخ البلاد سيراً على الأقدام من منطقة إلى أخرى. حين انطلقت المظاهرة انضم إليها حتى البدو الرحل الذين خافوا على موت الأعشاب وسكان الأرياف الذين ذعروا من المصيبة التي ستحل بكرومهم ومحاصيلهم، وظلت المسيرة تتعاظم يوماً بعد يوم، ومن منطقة إلى أخرى، إلى أن توجه الجميع من طرق مختلفة إلى العاصمة التي انضمت أريافها وضواحيها إلى المظاهرة التي تجمعت وطوقت مبنى مجلس الوزراء رغم عنف الشرطة ومطر الهراوات الذي كان يسقط على الرؤوس.

انتابتني سعادة هائلة وأصبحت أكثر حباً واحتراماً لأبناء منطقتي الذين تمكنوا من الإطاحة بالوزير وإلغاء مشروع زراعة الملح، والذين هاجموا، مع أشخاص من مناطق أخرى، منزل الوزير وحطموا قبوه وجميع ما يحتويه. وبعد ذلك عم الهدوء في البلاد وعاد الجميع إلى مناطقهم.

في اليوم التالي، وبينما كنت أحزم نسخاً من كتبي لإرسالها إلى معرض خارجي، فتحت المذياع فصعقني بلاغ صادر عن الوزير الجديد يفرض إلغاء الزراعة، بكافة أنواعها في البلاد، إلى أجل غير مسمّى، والاعتماد على الاستيراد.

❑❑❑

القطط تموء أحياناً

في الشوارع المظلمة

قصة: محسن خضر

تجتاز المفازة بين اليأس والرجاء، تخوض مستنقعات كريهة الرائحة وتقوى على تحمل وخز بوص الألم، تستقطر ضعفك نقطة نقطة، تمد يدك تدفع شمساً أرجوانية ملتهبة تنثر فوق رأسك، وعندما يحملك الرخ قسراً تنزع جسدك بارتعاش تاركاً ذراعك اليمنى يلوكها في فمه.

قالت الأخت الصغيرة: تزوج.

قال مديرك في العمل: الزواج أساس الاستقرار.

صاح مجذوب في وجهك متوسطاً صحن سيدنا الحسين: استئنسوا بالإناث.

تمتمت أمك وسط دموعها بعد أن ضبطت ثلاث شعيرات بيضاء عند مفرق شعرك: كبرت يا بني.

رفعت جارتك العجوز يدها إلى السماء تدعو لك: يرزقك بابنة الحلال.

استخرنا الله، وتزوجنا يا أخت، واستقررنا يا سعادة المدير، واستأنسنا بالأنثى يا رجل، وأوقفنا تسرب العمر يا أم، ورزقنا بابنة الحلال يا خالة.

ولكن لم ينبهنا أحد أن الأكمة تخفي وراءها ما تخفي، وتتنمر الصباحات في غدنا وينضح الحلقوم بمرارة غير معهودة.

يعود الفراش بارداً بعد دفء وليونة، وتعتصرك الحسرة والضعف، وتلوك سيرتك الحزينة الألسن.

تمصمص الجارة العجوز شفتيها قائلة: يا ضناي.

وتسترسل أمك في تشنج مكتوم بحروف متكسرة: يا فرحة ما تمت.

وتعود لتشد كرسياً واحداً حول مائدة الطعام، فتصب الشاي لنفسك وتفرد الصحيفة دون أن تقرأ شيئاً.

–ما طعم الشاي الذي لا تعده هي لك.

–وما معنى أخبار الصباح التي لا تقرأها لك بصوتها المرح..

لا تمل أن تقص عليها مراراً اشتراكك في مظاهرات 18 و19 يناير، وتستعيد تفاصيل ضربك عند اعتقالك وتقلد صوته الأجش وهو يقول "انتفاضة حرامية" تضحكان، فتطفر الدموع من عينيها كلازمتها مرددة: اللهم أجعله خيراً. تقلد صوتها وهي تطلق ضحكتها الهادئة فتتظاهر بالغضب وتبدأ في رفع أطباق الطعام من أمامك مهددة لتقوم فتصالحها.

أشهر مضت، لا يهم عددها. لم تملأ عينيك امرأة أخرى، أتنسى طعم الشفتين المزمومتين أو ملوحة المسام وقرنفلية الشعر، والعطر الهادئ النافذ إلى رئتين بلا استئذان، تحنان جسدها المضموم وارتفاع الكتفين المتكبرتين؟ قد تحدث المعجزة. أحياناً تحدث لغيرنا، فلم تضن عليها بكرمها؟

تعود لتجدها وراء الباب، تتناول حقيبتك الجلدية وتدفعك إلى الحمام لغسل يديك، تحاصرك بثرثرتها المحببة، تحاول أن تساير رشاش الكلمات، تحدثك في كل شيء: تأخر الباص، معاكسة السخفاء في الشارع، مكائد الزملاء بالمصلحة، مؤشر الغلاء المنطلق بسرعة الصاروخ، مهارة طبيخها، تحقد عليك لأنك تحوز السيارة الخاصة لبعد شركتك عند أطراف المدينة، بينما تنتقل إلى عملها بالباص.

قال الطبيب المكتئب المتجهم في ردهة المستشفى الحكومي الكئيب: الأمل ضعيف. تأخرتم.

وردد حموك بنظرات زائغة: لا حول ولا قوة إلا بالله.

وصرخت أمها ملتاعة: ماذا فعلت يابنتي؟

وخبطت أختك على صدرها: أين اختبأ لنا كل هذا.

وأسندك حفار القبور عقب انهيارك المفاجئ: تجلد يا رجل..

وربت مديرك عليك في أبوة حقيقية ناصحاً بالتجلد:

استرد الله وديعته.

يقبض محصل ترام (17) على ياقتك الصغيرة ليسحبك من سلم الترام الأصفر المتأرجح مخترقاً شارع السكاكيني وأنت ترتجف في مريلة المدرسة.

تصرخ: حرمت يا عم والنبي.

فيدعو عليك صارخاً بدوره: داهية تأخذكم.

لكن الداهية تأخذنا هي. أتقرأ الطالع يا رجل؟

أتراها احتوت في رحمها سرك المكين وحلمك المرتجى المتأخر: طفلك الذي لم يجئ؟ يغمرك شعور الديمومة عندما خرجتما لشراء الشبكة. لم تكن قد اشتريت السيارة القديمة من زميلك بالعمل بعد. وتمنيت أن يمضي الباص في طريقه ولا يصل.. وقلت لها بالتماعة العينين: ليت المشوار

يستديم..

يعرف المفتاح طريقه في الثقب. يستقبلك الصمت ووحشة المكان. ويغمرك شعور الجزع القديم عندما ألقوك في الزنزانة الضيقة المظلمة أيام مظاهرات الطعام.

بدأ الكون بركانياً جهنمياً، لكنه سينتهي ثلجياً.

تقفز إليك من ركن ما من المطبخ الذي لا تفارقه عقب عودتها من المدرسة، أو ترفع رأسها تحييك من وراء صف الكراسات التي تصححها، وقد تناديك من غرفة النوم التي تضطجع فيها للراحة من عناء الطريق.

لا يليق بالمحزونين إلا الصمت وكبرياء الألم. وغداً ستزلزل الأرض زلزالها وتخرج أثقالها فلا يبقى في العالم إلا الجرذان، فأي دولة يقيمونها بعدنا؟! دولة يقيمونها بعد بعدنا؟! هل يسترق السمك السمع متلصصاً على أحاديث عشاق الشاطئ، وصفقات المهربين، ويحتفظ بسجل لأسماء المنتحرين في مياهه؟..

تقلد مذيعة لندن بصوتها الأجش: هنا لندن.

وتقلد مذيع مونت كارلو بصوته الراقص وهو يقدم نشرة بانوراما الأخيرة، وتتكسّر الحروف على لسانها وتلتوي الألفاظ مقلدة مذيعات التلفاز تتأهب لصلاة الجمعة. تستقبل يومك بشذى البخور الذي يملأ المنزل، تصر الجامعية على أن ترقيك، تستسلم لإلحاحها وتخطو الخطوات السبع، وتبدأ بالعد: الله واحد.. ليس له ثان. وتصل إلى السابعة وتأمرك في حزم: كفى وإلا فسد ما علمناه.

تعود من الصلاة فتجدها أعدت الشاي الذي تتعوده في هذا الموعد.. تختلفان حول اسم وليدكما المرتقب، تتمسك أنت باسم صفوت وتتمسك هي باسم أحمد، لكنها تترك لك حرية اختيار الاسم إذا جاء بنتاً، تنتفخ أوداجك متنقلاً بين الاسمين: خلود أو نضال. كرهت نظرات الإشفاق، وعبارات الرثاء. من عزى سيدنا نوح في ابنه؟

وقديماً كانت آسيا وأفريقيا أرضاً واحدة، لكنها انفصلت.

قريباً سيهدمون مصحة المجانين بالعباسية اعترافاً بالأمر الواقع، المدينة مصحة كبرى تتسع للجميع.

والصاروخ الذي أطلقوه ليكتشف المجرة، هل سيجرؤ على مصارحتنا بما اكتشفه أم سيلزم الصمت؟

ويوماً سألت مدرسك بلهجة شفيفة: كم حمامة قتلوا في دنشواي؟

تلفك وحشات الأيام.. نهار، ليل، نهار، فأيهما طلع على وجه الوجوه أولاً؟

لمحت زميلة لك بالمكتب فاتها قطار الزواج: أحياناً لا ندرك سعادتنا. ومال عليك النادل في مقهاك القديم عارضاً المساعدة: الحي أبقى من الميت يابك.

وصارحك أبوها في استسلام: استأنف حياتك يا بني.

وغمز لك صديق قديم: كل مليحة بمذاق.

وتقرأ في الصحيفة نتيجة دراسة نفسية أجنبية: الوحدة تقصف العمر.

وتستجيب للصديق القديم.

كم شهر مضى؟ يبدو التقويم سخيفاً تلعن من ابتكره في بدء الأعمار، تبقى صورتها الباسمة في صدر الصالون، في حين أصرت أمها على مقاسمتك ملابسها. مازالت بصماتها بالمكان كأنها مضت بالأمس.

تبحث عن ملاذ.

وفي البدء كان النسيان خلاصاً عظيماً.

تقصدان باراً منزوياً في منطقة الكربة، تصل قعقعة عجلات المترو إلى مسمعك حول مائدة فرشت بالجوخ الأخضر وتوسطها شمعدان ذهبي.

–لكني لا أشرب.

–لا يهم.. سأشرب أنا.. الشيء لزوم الشيء.

تتردد، لكنها تنهي ترددك عندما تأتي وتجالسكما بخطوات ملتوية..

لا يخفي عطرها الرخيص رائحة العرق، وتبدو خلف الأصباغ ساحرة هندية تزيدها الأضواء الخافتة بشاعة.

تقطع ضحكتها رداء خجلك فيبادلها صديقك بضحكة مماثلة..

يميل عليها ويهمس لها في أذنها مشيراً إليك. فتنطلق ضحكة مدربة علامة الموافقة.

يبتلعان عدة كؤوس في حين تكتفي أنت بمتابعة عزف الفرقة الموسيقية.

يتساقط الوقت.

تنقد النادل الحساب، تتقدمها، ويودعك صديقك، بغمزة من عينيه وضمة من كفه، تمضي إلى سيارتك المركونة بالشارع الجانبي المظلم.

توافيك بعد دقائق خمس وقد تدثرت بشال كبير الحجم عقدته بحيث لا يخفي مفرق الثديين اللذين بَدَوَا متهدلين.

–البيت بعيد؟

–ليس كثيراً.

تغشاك رائحة عرقها ممزوجة برائحة عطرها الفاقع تبدو في ضوء السيارة أكثر سناً مما توقعت، وبدا جسدها البض شهياً في تلك اللحظة.

قبل أن يدير سيارته أشعلت سيجارة. كشف ثوبها القصير عن استدارة الفخذين، بدت عضلاتهما مشدودة.

التقطت عيناه الدمية المعلقة في منتصف الزجاج الأمامي، اشترتها من مكافأة الحصص الإضافية وأصرت على تعليقها بنفسها.

–ستجد سيارتك القديمة الكسيحة.

تعايره وسط ضحكتها المميزة بأنها شريكة له في السيارة.

سأل نفسه إذا كانت جليسته التي لم يعرف اسمها حتى الآن تعي قيمة هذه الدمية.

الشارع الضيق كان مظلماً. وبدأ في إدارة المحرك، وعما قليل ستمر سفينة أجنبية في القناة متجهة إلى باب المندب.

أي شيطان كانت يا ديليسبس! وفي العصر الميزوي كانت الطيور العملاقة تطير من قارة إلى أخرى باحثة عن صحف الصباح، فهل كانت تصدق الأكاذيب هي الأخرى؟

وماذا إذا كان نقار الخشب يستلذ بأكل الحديد. فهل كانت تتبقى كبارى أو أبراج. في العالم، يا لها من فكرة شيطانية.

وأنت أيتها البغلة ستتمددين في الفراش الذي ضمنا ولم يعرف إلا رائحتها وملمسها وضحكاتها، فأي مفارقة تلك!.

خطر له أن تكون رفيقته تتابعهما من مرقدها المكين، فكيف يبرر خيانته؟

ما حدث جرى في ثوان، وإن كان لا يحدد تتابع الأحداث بالدقة.

قفزت القطة من مدخل العمارة الجانبية في الوقت الذي بدأت السيارة في الحركة، لم يستطع شيئاً، وبدأ قانون الجاذبية في أفضل حالاته اهتزت السيارة هزة متوسطة وسُمع مواء مكتوم وبدا أنها تعود للخلف مع أنه لم يمض بها أكثر من قدمين، توقع شيئاً فأوقف حركتها وقفز خارجاً وسط ذهول جليسته التي بدا أنها لم تستوعب شيئاً.

تحت الإطار الأمامي بدا المنظر صارماً: كان الإطار واقفاً في المنطقة بين رأس القطة وبقية جسدها بدا مختفياً تحت الإطار، ووسط خصاصات الأضواء التي بددت ظلمة الشارع قليلاً كان خيط الدم القاني يسيل من فم القطة لزجاً ساخناً حيث بدت الرأس سليمة متجهة صوب الخلاص.

استعاد المواء مجدداً، وبدا كأنه استغاثة خلاص أو نداء بالبقاء، يعترف بأن المواء كان غامضاً...مثيراً.. محيراً.. فزعاً..

استند على رفرف السيارة الأمامي وشعر بأنه يريد أن يفرغ جوفه، وقبل أن ينتبه كان الرذاذ يتناثر في الهواء فوق رأس القطة.

اختلطت بقاياه برأسها وغطتها تقريباً وامتزجت بالدماء الساخنة.. انتفخ خزان ممتلئ، وأحس بأنه

يريد أن يلفظ المزيد، غالبته شراهة عجيبة في أن يفرغ أعضاءه جميعها، كل أجهزته الحيوية.. دماه.. ربما أسلاكه العصبية وشرايينه وتلافيفه وخلاياه.

وبينما كان ممسكاً ببطنه مستمراً في القيء، كانت المرأة المذهولة من غرابة المظهر تنسحب من مقعدها مختفية في ظلام الشارع حتى تلاشت تماماً.

❑❑❑

التوبة إنه لن يبكي..!

قصة: وجيه حسن

تصرّم منتصف الليل. كنا أربعة، على الشرفة نتسامر.

أنا العبد لله، وزوجتي، وصديق لنا وزوجته. كنا في غاية السرور. فجأة قطع علينا سعادة أرواحنا، بكاء طفل، انهمار أنينه. للتو تطاولت أجسادنا، رمينا عيوننا إلى الشارع، رجلاً يحمل طولاً خرافياً، بقبضة من حديد يمسك يد طفل بثلاث سنوات أو أربع، بحرارة يبكي، مع شهقات كثيرة لا يحسد عليها، كانا يمتطيان الرصيف الرمادي المقابل لأطوالنا.. الرجل الفظ ما يفتأ يضربه، يعنّفه بكلمات بذيئة، قاسية:

((اسكت يا كلب.. حيوان.. اسكت وإلاّ قتلتك.. قلت لك إخرس وإلاّ..)).

وفي كل مرة كان يكمّ فمه وأنفه الصغيرين بجمع يده، كان الطفل يحاول التملّص، لكن دون جدوى!

لأول وهلة ظنّ أحدنا أن الرجل يقتاده عنوة لأمر ما في نفسه. إحدى الزوجتين خمنت أن الطفل ربما كان تائهاً عن بيته. رأى أحد الزوجين أنه ربما أراد إيصاله إلى أقرب جامع لينادى عليه، كما هي العادة.

وبلا سابق إنذار اندفعت وضيفي، ميممين درج البناية، نريد اللحاق بهما، لمعرفة ما يجري عن قرب.

حين وصل طولانا إلى أول الرصيف الرمادي، المجاور للحديقة العامة، أبصرنا الاثنين يدخلان باب الحديقة (مجازاً)، فهذا الباب جزء من حديد الحديقة المكسور ليس إلاّ.

بهدوء تام وقفت وضيفي خارج السور، خلف شجرة أغصانها كثيفة، متدلية، نتلصص بآذاننا وعيوننا وقهرنا، للتو دهمنا صوت نسائي، محشرج:

((.. قلت لك: نمْ، اسكت يا كلب، قلت اسكت وإلا قتلتك، الدنيا صارت نص ليل..)).

عقب الكلمات الجارحة سمعنا ضرباً بالكف، تبعه على الفور بكاء وعويل، أبصرنا معاً امرأة عبلة الجسم، بعباءة سوداء، تدخن، وعلى المقعد الخشبي ذاته ارتمى الرجل الصلف، وعلى العشب

المندّى ينام طفل آخر بلا أي غطاء سوى ما يستر جسده الصغير من ثياب رثّة، وكأن المرأة والرجل نسيا أو تناسيا لسُعات البرد، وما تفعله في أوصال طفل "مسجّى".

صوت الرجل لكأنه من دولة نفطية، أما صوتها فهو محلي بكل تأكيد مع رطانة واضحة.

قلت في داخلي: "الأوراق اختلطت..!"

نظر صاحبي عينيّ، نظرته بعينين حائرتين، لكأنّ سؤالاً مشتركاً واحداً انفجر في لسانينا: ((ماذا نفعل؟))

بكاء الصغير لايزال يتطاول في هذا الليل الساجي، المعبّأ بوخزات برد خفيّة. صوت المرأة بخشونته ما يفتأ يتنامى مهدّدة إياه بالحرق والقتل إن لم ينم. الرجل صامت مثل عمود من حجر، لكنه يجلس فوق أعصاب متوفزة، نافرة، ناشزة، بينما الطفل الثاني لايزال على العشب مثل جثة هامدة، يمضغه برد خرافي، ينسل في هذه الليلة الصائفة كثعبانٍ مخاتل.

في فم المرأة سيجارة، تمتص "رحيقها" المؤذي بعصبية واضحة، وهي ترسل سهام نظراتها إلى الطفل الذي صمت.

نطق صاحبي: ((هل ندخل، ونتدخّل؟))

بتجاوب عفوي قلت: ((ندخل وربّما تدخّلنا!))

بالقرب منهم جاءت أقدامنا.. الطفل الذي صمت رمانا بنظرات فيها استغاثة، قال صاحبي بكلامٍ أسمعه: ((أتظنّ أن صمته جاء احتراماً للعيون التي بدأت تنتشر على الشرفات والنوافذ؟)) قلت ممتعضاً: ((بل صوتها الخشن، وبذاءة لسانها سبّبا هذا الانتشار)).

تجولنا في ممرات الحديقة الخالية إلاّ من أشجار ممتقعة الألوان، ومن عشب ليليّ، ومقاعد كسيفة.

بعصبية لاتزال تنفث دخان سيجارتها، لكنها تخفي وجهها عن العيون، أما الرجل فلا يزال بعقاله الأحمر المنقّط بخزي الموقف يرقبنا بطرفٍ خفيّ.

((هذا الاجتماع ليس فيه تجانس، والجلسة مريبة)) قالها ضيفي بامتعاض.

لما أيقنّا أنّ بكاء الصغير قد انقطع تماماً، دفعنا جسدينا خارج الحديقة، ميمّمين شطر البيت، حيث الزوجتان تنتظران بلهفة سرد الحكاية من أولها.

لضيفي تركت الحديث، وما هي إلاّ دقائق حتى سمعنا مجدداً بكاء الصغير، ضرب كفوف على الخدّين، كلماتٍ قبيحة تبنى من جديد، كان صوتها الخشن يمزّق هدأة الليل لكأنها أيقنت أنّها في صحراء مترامية، وأنّ بذاءة لسانها تشكل إزعاجاً لأحد، أو أنّ الطفولة شيء من سقط المتاع.

أرسلنا عيوننا باقي الشرفات، شاهدنا جمعاً من الجيران وقد صارت مشاعرهم -كما نحن-

ملاقط للأصوات، والكلمات الجارحة. بكاء الصغير كان ينفذ إلى القلوب الحيّة، يمزّق سحر الليل، يستغيث النجوم يعلن التوبة بأنه لن يبكي، وأنه سينام جنب أخيه في الحال.

لفظت ضيفتنا: ((الأم الحقيقية لا تأتي بولديها إلى حديقة عامة في هذا الهزيع البارد من الليل)).

قالت صاحبة البيت: ((أمن المعقول أن تترك أم ابنها نائماً على العشب الرطب بلا أيّ غطاء؟ ألا تشعرون معي بلسع بردٍ صيفي، مع أننا جميعاً نرتدي ثياباً سميكة إلى حدّ ما؟))

الضيفة قالت: ((ألم يقولوا في أمثالنا: برد الصيف أحدّ من السيف؟))

قال ضيفنا مشاركاً في الحديث: ((أظنّ يا جماعة أنّ المسألة فيها إنّ، وأنّ، ولكنّ..))

قال صاحب البيت: ((على ما يبدو أن الطفل أزعجهم لأنه ظل مستيقظاً، فجاءوا إلى هنا، عسى هواء الحديقة يهدهد له فينام.

بعدها سارت السهرة على نحو ما بعد أن هدأت عاصفة الضرب والبكاء.

مودّعاً هبطت الدرج مع ضيفيّ، رميت عيني معهما إلى ذات المكان، نلقي نظرة عجلى على ذاك المقعد الخشبيّ، وتلك المساحة المندّاة قربه، كان كل شيء فارغاً، إلاّ من سمفونية بكاء حزينة لطفل بثلاث سنوات أو أربع، كانت من بعيد، ومن قريب تنفذ بقوة إلى أحاسيسنا وقلوبنا، بينما ساعاتنا نحن الثلاثة كانت تشير إلى الثالثة صباحاً.

❑❑❑

فيزا إلى السماء

قصة: نبيل حاتم

مع هبوط أول الليل، بدأت عيون المدينة تغفو، وأخذت شوارعها تخلو من الحركة، بدت شبه مقفرة إلا من ضوء هناك ينبعث من دكان فيه زبون ثقيل الدم، أو سيارة هنا تمشي الهوينى وكأنها ضلت طريقها، فدخلت الشارع عن غير قصد وأخذت تبحث عن مخرج.

كان شتاء بارداً بلا لون ودون أمطار تذكر، وكانت البلدة تنوء تحت ظله الثقيل، وتتعايش مع سماجته كأثقل فصل استقبلته خلال السنوات العشر السابقة، ورغم أن هذه البلدة الصغيرة لم تكن بعيدة عن العاصمة إلا أنها ظلت بمنأى عن القتل، والقتل المضاد المستشري بين الحكومة والأحزاب الإسلامية المتشددة.

–الله يبعث الخير..!

–من أين سيأتي هذا الخير؟

كانا يسيران في الشارع الطويل الغربي الذي يمتد مستقيماً حتى بداية الغابة الصغيرة التي تحضن البلدة من الغرب.

الرذاذ الذي ذكر عمر بالخير انقطع الآن، والريح الخفيفة الباردة التي لفحت وجهه ذكرته (بماري لو) الفتاة التي سارت معه تلك الليلة إلى باب المطار بعد أن رحلته سلطات الهجرة الأمريكية إلى حيث لا رجعة.

لم يعطه صديقه فرصة استعادة تفاصيل وجهها المغرق بالاحمرار– بعد أن تآمر عليها، الوداع، وبرودة شتاء الشمال الأمريكي– وهي تغمره مودعة على بوابة المغادرين في مطار ديترويت الكئيب.

سؤال صديقه الذي قطع ذكرياته فاجأه قليلاً، وقد خيل إليه أنه كان يقرأ أفكاره:

–هل تحن إلى الحياة في أمريكا؟

–لا مطلقاً. أجاب على الفور ثم استدرك قائلاً:

–ليست الحياة هناك هي التي تستحق الذكرى، لكن أشياء صغيرة في تلك الحياة وذكريات مورقة تستدعي ذلك الحنين.

–آه يا صديقي إذا كنت أنت الذي عشت عشرة سنوات في أميركا، بلد العجائب كما يقولون، لا تجد فيها ما يستحق الذكرى فماذا نقول نحن هنا؟ هل نجد في حياتنا أشياء صغيرة أو حتى كبيرة تستحق التعلق بها. و ما بالك بالذكريات المورقة... وهل تورق الذكريات بلا مطر؟... وهل يأتي المطر إلى بلاد لا تحب الربيع لأنه مجرد ربيع آخر في سلسلة فصول الأحزان المتشابهة التي لا تنتهي؟

أخذت الريح الباردة تشتد قليلاً تلفح وجهيهما ممعنة في التحدي، وكأنها تعترض على هذا المسير البطيء مع بداية الليل الحزين في مدينة تعودت النوم مع أول خيوطه الأولى، هرباً من استمرار حوارات الشكوى المتكررة وأخطاء الحديث الذي قد يقود إلى ليل لا يعقبه نهار.

قال عمر وقد توقف قليلاً تاركاً صديقه يسبقه بخطوات.

–هل نعود؟.. لقد خرجنا من حدود المدينة

رفع الصديق صوته بعد أن أدرك أن عمر تخلف عنه.

–لا... تعال!، قلت لك إنني سأريك الليلة شيئاً مختلفاً. حثَّ عمر خطاه حتى حاذاه.

–أجل سمعتك تقول ذلك منذ بداية سيرنا، لم تلفتني كثيراً تلك العبارة.. ما هو ذلك الشيء المختلف؟

–امش.. لا تدع هذه النسمة الباردة اللئيمة تتغلب عليك، فتخترق ثيابك وجسمك إلى أفكارك... صدقني لن تصدق عيناك ما ستريانه هذه الليلة. هيا فمازالت أمامنا مسافة غير قليلة حتى نصل.

–نصل إلى أين؟.. أعتقد أننا أصبحنا نسير في الخلاء الآن!.

–ماذا تعني في الخلاء؟... ألا ترى قمم تلك الأشجار على جانبي الطريق؟.. ألم نمش هنا في النهار منذ يومين؟

أجاب عمر على الفور:

–نعم

–وهل كنت تشعر أننا نسير بالخلاء.. ونحن بين تلك الأشجار كلها؟

–شيء من هذا القبيل.. فأنا أعتقد أن الخلاء يبدأ حيث تنتهي البيوت والحضر.

–ومن قال لك إنه لا توجد بيوت خلف هذه الأشجار... خلال غيابك في أمريكا، تغيرت أمور كثيرة هنا يا صديقي.. لم تعد البيوت هي حدود الحضارة، كما لم يعد الخلاء مجرد خلاء.

–لم ألحظ تغيراً يلفت الانتباه.

–وكيف ستلحظ ذلك؟ وذكريات مورقة وأشياء صغيرة في أمريكا، لا تزال تثير فيك الحنين.

سار عمر إلى جانب صديقه صامتاً، ولم يعقب على كلماته. خلف ستار الظلام أخفى ابتسامة

حزينة ارتسمت على وجهه وهو يسترجع إحدى تلك الذكريات.

في مطعم موحش لا يطل على شيء، غير بعيد عن مطار ديترويت جلس قبالة (ماري لو) صامتاً يتأمل وجهها وقد تلألأت عيناها بالدموع دون أن تسقط على وجنتيها وهي تنظر إليه، وكأن أي كلام يقال سيبدو تافهاً سطحياً لا ينسجم مع هذا الكم الهائل من العواطف الجاثمة على الطاولة الصغيرة التي تفصل بين الشخصين الموشكين على تنفيذ موت مؤجل، حكمت عليهما به محكمتان، محكمة قوانين الإقامة الجائرة والمتحيزة في أمريكا، ومحكمة الفوضى السائدة في بلاده والتي دفعته لهجرها. زحفت يداها الصغيرتان ببطء على الطاولة حتى أمسكت بيديه التائهتين، شدتهما بعنف كأنها تتوسل إليه:

-لا تذهب!

مست توسلاتها أحاسيسه، فتجاوب معها مبرراً:

-لست ذاهباً إنما أنا أعود إلى حيث أنتمي..!

دمدمت وهي تبتلع عبراتها، وتهز رأسها إيجابا!

-أعرف ذلك!

حاول الخروج من حساسية العواطف -التي فرضتها خصوصية الموقف- إلى حالة أكثر عمومية، قال وهو ينظر إلى عينيها وكأنهما نافذتان إلى كل العالم:

-كم هي ظالمة تلك القوانين التي تدعي حمايتنا، وبنفس الوقت تلغي حرياتنا، وتقزم كل أفكارنا..

مسحت دموعاً تجمعت في مقلتيها.. وهزت رأسها موافقة. فتابع:

-يسلبون إرادتنا.. ويدوسون عواطفنا هناك على أرض اللاقانون، ثم يعتقلون أحلامنا. فنهرب بحثاً عن أحلام جديدة، وهنا وباسم القانون يصادرون تلك الأحلام لأنها دخلت دون تأشيرة نظامية. لقد بدأت أفهم الآن تماماً معنى الحياة التي تعيشها مجموعات (الأيميش) في أمريكا.. رافضين كل حضارتها، ومتمسكين بالطبيعة.

نبهه صوت صديقه وهو يسأله وكأنه كان يشاركه شريط ذكرياته:

-لست أدري يا عمر لماذا لم تتزوج هذه (الماري لو) التي حدثتني عنها؟ ألم يكن ذلك كفيلاً كي تسمح لك السلطات هناك بالإقامة؟ وربما بالجنسية.

-أجل.. ربما كان ذلك حلاً.. ولكنه كان يعني أن تخسر (ماري لو) طفليها، أنهما كانا كل شيء في حياتها.. كان طليقها ينتظر حدثاً مثل زواجها، حتى يأخذ الولدين منها. لقد كان تعلقها بولديها كبيراً.. كان خياراً صعباً تركته لي. العواطف يا صديقي تحكمها قوانين أخرى مختلفة عن تلك التي تحكم بها الحكومات شعوبها.

-ماذا تعني..؟ الحرية والقانون لا يتفقان؟

-أعتقد يا صديقي أنه يجب تعديل القوانين، في بلاد القوانين، فيحذفون أو يضيفون إليها ما يتناسب مع احترام عواطف وأفكار وأحلام الناس، لأنها ببساطة هي أهم مكونات الإنسان الذي تطبق عليه تلك القوانين. ها أنت ترى ما حل بي!. كانت (ماري لو) أجمل حدث في حياتي. عرفتها لأن قوانين الغاب في بلدي أرغمتني على الهروب، وتركتها لأن القوانين الجائزة في بلدها أرغمتني على المغادرة.

سكت عمر وقد أدرك أن الحوار لم يعد يتناسب مع هذا المسير الليلي البارد. قال مغيراً منحى الحديث:

-هل لا تزال وجهتنا بعيدة..؟ لقد بدأ البرد يخدر قدمي!

-لا.. لا.. بضع دقائق أخرى، ثم علينا أن ندخل بعدها إلى الطريق الترابي الضيق بين مزارع الزيتون الكثيفة حتى طرف الغابة الغربية.

-وماذا عن أصحاب البنادق الخفية والمختفون بالظلام.. لقد سمعت اليوم أن جنوداً من الحكومة طاردوا ثلاثة منهم حتى تخوم الغابة.

-لا تخف.. لقد اعتدنا على ذلك.. المهم أننا كمواطنين لسنا عقبة بطريق أي من الطرفين فهم يتصارعون على قيادتنا، فكيف يقتلوننا؟ إذن من يقودون؟

-حسناً.. أصبحت تواقاً لأعرف هل مفاجأتك تستحق كل هذا العناء..

-صدقني سيدهشك ما ستراه.

صمتا وأخذا يحثان الخطا قليلاً.. وعلى وقع خطواتهما المنتظم عاد عمر لذكرياته في أمريكا.

ثوب الموسلين الأبيض- الذي كانت ترتديه (ماري لو) يوم تعرف عليها في سوق هدسون الكبير في ديترويت.

-أثار فيه تساؤلاً جميلاً. ترى ما سبب كل هذا البياض الذي يغرق هذه المرأة الرائعة الجمال!. نظراته التي لم تكن عادية، وتركيزه اللافت، لفت انتباه السيدة الأميركية، فقالت بشيء من الاستغراب وهي تنظر بعينيه:

-هل تعرفني؟

أطلق سؤالها في ذهنه أكثر من جواب، لكنه اختار الجواب الأشد وقعاً، وعلى الطريقة العربية:

-طبعاً

توقفت قبالته قليلاً، وقالت بدهشة ملحوظة:

-وكيف ذلك؟

أعطاه السؤال الثاني فرصة أفضل لفتح باب الحوار:

-هل يمكن لنا أن نجلس قليلاً.. وسأشرح لك الأمر..

ترددت لحظة قبل أن تقول:

-حسناً..

مشى إلى جانبها مشيراً إلى مكان قريب حيث توجد طاولة شاغرة في مقهى صغير داخل ذلك السوق الكبيرة.

جلسا، وذهنه مشغول بترتيب ما سيعلل به قوله إنه يعرفها. بادرته قائلة بشيء من الاستخفاف:

-لا أظنك ستقول لي إنني أشبه زوجتك الراحلة، أو أمك، أو أي امرأة أخرى، وإنني أذكرك بإحداهن.

قطعت عليه الطريق، الحقيقة أن هذا أول ما تبادر إلى ذهنه، لكنه استدرك ممعناً في تحدي الموقف الذي جر نفسه إليه، فقال:

-لا.. لا.. الأمر ليس كذلك، الأمر يا سيدتي أنني.. أنني..

صمت وهو يحدق في وجهها. قالت بشيء من الضيق:

-إنك ماذا؟

تردد للحظات ثم تابع تحدي الموقف قائلاً بصوت خافت، لكنه شديد الوضوح:

-لقد أحببتك.. نعم لقد أحببتك، ألا تؤمنين بالحب من النظرة الأولى كما نؤمن نحن العرب؟

فغرت فاها.. واعتراها استغراب للحظات وهي تغالب بسمة تتشكل على شفتيها ثم انفجرت ضاحكة وهي تقول:

-ماذا تقول؟ هل أنت جاد..؟

البسمة التي لم تفارق شفتيها، أعطته قوة جديدة، فلم يجبها قبل أن ينادي النادل الذي وقف أمامهما منتظراً الأوامر، نظر إليها بجدية مفتعلة وقال:

-نعم أنا جاد.. بل وجاد جداً.. ماذا تشربين؟

عرتها فترة ذهول قبل أن تقول والبسمة لم تفارق شفتيها:

-قهوة بدون سكر!

عشر سنوات مرت بعد ذلك اللقاء، كانت كحلم طويل نصفه بالألوان والنصف الآخر بالأسود والأبيض، إلى أن أستيقظ في مطار ديترويت مودعاً حلمه ومنتظراً طائر العودة.

سحب صديقه البيل من جيبه حين التف إلى اليمين، ثم قال وهو يضيء الطريق الترابي

الضيق أمامهما

–امش بجانبي، واحذر الانزلاق، فالأرض رطبه.

مشى بجانبه صديقه حذراً، صامتاً، منتظراً مفاجأة صديقه الذي وعده بها. ثم قطع الصمت:

–أتدري.. حين يخرجونك من أمريكا مخالفاً، لا يحق لك العودة إليها مدى الحياة.

ابتسم صديقه وهو يقول بنوع من التذاكي:

–ولكن يستطيع شخص آخر يشبهك تماماً أن يعود!

–طبعاً

–اسمع.. إن مفاجأتي لك، لها علاقة بهذا الأمر !.

–ماذا؟ أتراك بدأت تخالف القوانين؟

–لقد تغيرت أشياء كثيرة هنا–كما قلت لك– يا عمر.. كاد المتطرفون أن يقتلوني ست مرات، لأنهم كانوا يشكون بي أني عميل للحكومة، وأدخلتني الحكومة السجن ست مرات لأنهم كانوا يشكون بي أني عميل للإسلاميين.

–يا إلهي، فعلاً حدث هذا؟

–لا يرعك الأمر، نحن هنا قد اعتدنا عليه، لكن الأهم أن السجن علمني مهنة رائجة وشغالة هذه الأيام.

–التزوير؟

–أجل.. لقد أتقنت فيه تزوير جوازات السفر، بشكل سيدهشك حتماً. صدقني يا عمر أنك ستسافر بجوازك الجديد إلى حيث تشاء. كل ما غيرته هو اسمك فقط أصبح الآن عمر بن موعود بدلاً من عمر بن أصيل.

–والسجلات الرسمية؟

–حتى بهذه تم تغيير الاسم.. القضية هذه أصبحت مجرد ثمن، فلكل شيء ثمنه ومن يدفع يأخذ. ستعود يا عمر إلى تلك الـ (ماري لو) التي أصبحت تهمك أكثر من فاطمة وزهره وحتى جميلة أبو حيرد. ستعود إلى أمريكا ولن يرف لك جفن وهم يتفحصون جوازاك.

–الأمر ليس أمريكا يا صديقي.. أنا لا أشك لحظة أنها من أهم أسباب شقائنا نحن الجزائريين، وشقاء نصف سكان هذا العالم. سأعود إلى (ماري لو) لأنها الحرية، ولأنها تشعرني أن أحداً لا يستطيع مصادرة تلك الحرية وأنا معها.. صحيح أني كنت أشعر أحياناً أنني مثل بضاعة مهربة، ولكني كنت حراً.

توقفا على بعد خطوات من كوخ صغير لا تظهر كل معالمه تحت ضوء البيل الشحيح.

-هذا معملي يا صديقي.. هيا، سيدهشك ما أصنعه في هذا المكان.

وقف عمر خلف صديقه وهو يدفع الباب بحذر ملحوظ وهو يدمدم:

-يبدو أن الباب كان مفتوحاً..!

عندما أصبحا في الداخل، أحسا بحركة وصوت كاحتكاك المعادن يأتي من الزاوية المقابلة لهما.

رفع دائرة الضوء المنبعثة من البيل، والتي بدت مثل تلك الرقعة الضوئية التي يسلطها مخرج مسرحي على وجه يريد إبرازه دون باقي وجوه الممثلين. ظهر وجه في تلك الدائرة الضوئية التي سلطت على مصدر الصوت المعدني، عينان جمدهما الخوف على أقصى اتساع، فوق لحية سوداء كثة تغمر أكثر من نصف ذلك الوجه، وتحتها مباشرة برزت فوهة الكلاشنكوف مرتجفة مضطربة. آخر ما شاهده عمر وصديقه كان تلك الشهب النارية المتتالية التي خرجت من الفوهة السوداء القاتمة، المترددة، المضطربة.

❑❑❑

أجـراس

قصة: أنور عبد العزيز

كان مركوناً فـي غرفتـه الصـغيرة المنزويـة فـي طرف الـدار بشباكها المربّـع الصـغير المطلّ علـى ذلك الزقاق الضـيّق فـي المحلـة المكتظـة بـالبيوت المتقاربـة المتجـاورة، وبصـخب وضـجيج أصـوات النساء العالية وزحمة حركة الصغار ولعبهم ولهوهم وعراكهم وزعيقهم الذي لا يهدأ طول النهار ليمتد إلـى جزء من الليل حتـى فـي أيام الشتاء الباردة، وإلـى ساعات طويلـة من ليالي الصـيف القائظـة الوخمـة.. لم ينم ليلـة البارحـة، كانت ليلـة متجمدة متجلدة قاسية ببردهـا، وبذلك الوجـع المستديم فـي مفاصله زاده ضراوة، شدّة البرد كلما زاد الليل عمقاً... كان الوقت ضحـى، قطعت إغفاءتـه القصيرة أصوات النسوة وهن يساومن بائع النفط، كان يكيل لهن بطريقة لصوصية وشحّة واضحة مكشوفة، وكن يستعطفنه أن يؤدي حق الكيل، لكنـه ما كان يلتفت لشـيء، حتـى لأصوات بعضـهن المشحونة بالإثارة والغنج وببقايا من سهرة ليلتهن تلمحها في عيونهن وشعرهن وفساتين النوم..

سـحب مفوّض الشرطة العجوز رجليـه الجامـدتين مـن تحـت البطانيـة الشـحيحة بـدفئها، اتجـه للشباك، فتحه، أطلّ على الزقاق، رأى عربة بائع نفط، كانت قطرات مطر خفيف تتزاح على السطح الأملـس لبرميـل الـنفط الأزرق مكّونـة خطوطـاً تتسـرب بـنقط ملتمعـة نحـو الأسـفل، تأمـل الحصـان الرمادي الأغبر الأعجف، كان حصاناً مهزولاً مكدوداً ومجرّحاً، تحفر ظهره ورقبته وقوائمه ومؤخرته وحتى حول عينيه خطوط مشرّطة من بقع سوداء داكنة ودم متجمد.. كان المفوّض العجوز يحلق مكتئبـاً حزينـاً فـي العينـين الخامـدتين الجامـدتين، وفـي الجـرس الكبيـر الصـديء الـذي يطّـوق عنـق الحصـان.. ذهبت النسوة، كـان صـوت قطـرات المطـر يـزداد قـوة وتسـارعاً ليكشـف اللمعـان الأزرق لبرميل النفط، المطر المنهمر يسيح فوق ظهر الحصان ورقبته لينحدر إلى بطنه، ناصية الحصان كانت متسخة بطين متيبس وقد غسلها المطر.. لم تصدر عن الحصان أية حركة، بائع النفط التجأ لواقية شباك مجاور مستمتعاً –بشراهة– بتدخين سيجارة، ساقية الزقاق الموحلة الرفيعة امتلأت ماء وطفحت نحو الجوانب.. طالت وقفة المفوّض.. انبثق واحتدم في رأسه وأذنيه ودمه صهيل حاد كاد أن يبصره بعينيه... تراءى له ذلك المخفر الحجري الكبير بطابقيه وحجراته الكثيرة، امتدت الصحراء هائلـة واسعة أمام عينيه.. من الذي بنـى ذلك المخفر، لا أحد يعرف أو يتذكر، كـان المخفر بنـاء

حجرياً تآكلت جدرانه، صارت شقوقاً وأخاديد،

حتى الحجارة والجص بهت لونهما وتآكل بفعل سنوات حر لافحة مشتعلة كاوية بهجيرها وغبارها ورمالها النارية، وبلفح رياح حارة ساخنة مسمومة، وبرد صحراوي يزداد أذى وشراسة في ليالي الشتاء الطويلة المملّة الممطوطة وهما يتدفآن على ما تبقى لهما من نفط قليل في قعر ذلك البرميل العتيق المنزوي في طرف من جدار قلعة المخفر على ضوء فانوس معطّل ومعتم..

كان شاباً جميلاً بعينين زرقاوين وفم صغير وشارب أشهب وقامة بديعة، قالوا له: صحيح أنّ هذا المخفر ضائع ووحيد ومعزول، لكنه مهمّ، قبله كان يدير المخفر عريف، لكنهم رأوا أن يرفعوا درجته فيكون هو المفوّض آمراً له، امتعض أول الأمر ورأى أنّ في الأمر استهانة بدرجته الوظيفية، ومما زاد في حزنه، عندما علم أنه سيكون برفقة شرطي واحد، فالمخفر –رغم أهميته– لا يحتاج إلى أكثر من هذا العدد، عندما أقتنع بكلامهم بأهميّة المخفر وبأنه اختير خصيصاً له سكن في نفسه ذلك الرفض والاحتجاج الذي أبداه حين تبليغه بالأمر.. خمسة فقط وسط الخلاء الفسيح الموحش، هو والشرطي وحصانان وكلب حراسة، وعدد من قطط لا يعرفان كيف نبعت في هذا المكان.. وكان المخفر بقلعته الكبيرة وغرفه الكثيرة ورحبته الواسعة وسطوحه الكثيرة المتصلة –خاصة في أشهر الصيف العارية المفتوحة– يكفي ويتسع لأكثر من مائة..

كان حصانه فلواً رشيقاً أشهب بنجمة ذهبية مشعّة بطرّة بهيّة بيضاء في جبهته، وكان حصان الشرطي أسود كالليل.. الحصانان ساكنان هادئان في الإسطبل الذي يقع في مؤخرة القلعة، يقطعان ذلك الهدوء الساكن الرتيب بصهيل حاد تردد صداه جدران القلعة ودهاليزها خاصة في عمق الليل الطويل.. كان الشرطي قد تجاوز عمراً كبيراً، طويلاً نحيلاً كمحراث، وكان ما يلفت الانتباه إليه أصابع يديه الطويلة الرفيعة الشبيهة بمذراة.. لم يكن المفوّض يدخّن، وكان الأصمّ مدخنة دائمة الاشتعال، كانا يتناوبان عمل الشاي، يتناوبان إعداد الطعام، يتناوبان إطعام الحصانين، ويتناوبان السهر.. لم يكن ممكناً ومعقولاً، ولم يستطع وهو في هذا المكان الموحش، وفي هذه القلعة، ومع كرّ الساعات والليالي والأيام والزمن الممدود– أن يكون آمراً..

لم يكن يغادر المخفر إلا عند نهاية كل شهر، عندما يذهب لسنجار لجلب الراتبين وراتبي الحصانين، وليوصل للأصمّ آخر أخبار المنطقة والبادية والشرطة والمخافر، وليؤمّن له ذخيرته من التبغ ولفائف الورق.. كان الأصمّ إنساناً وديعاً هادئاً، كان نسمة لم يكن يحزنه إلا أنّ راتب الحصان وعلفه كان أكثر من راتبه..

كان ذلك قبل خمسين سنة وأكثر.. شربا مئات الأقداح من الشاي، ودخّن الأصمّ آلافاً من لفافات التبغ كانت تبرق ملتمعة وهما يتسامران –صمتاً– أو بحكايات المفوّض الممتعة اللذيذة يوصلها بصوته العالي إلى أذني الشرطي وقد تجمّع لديه منها الكثير الكثير مما يقرأه لساعات طويلة من قصص الدين والتاريخ والحكايات، كانت طريقته في القراءة بصوت مسموع، يثير المفوّض خيال

الشرطي في ليالي الشتاء وهما يصطليان بما يتوفر لهما من دفء، أو في أمسيات الصيف فوق ذلك السطح الشامخ للقلعة تحت شعلة من نجوم بضوء سحري أبيض متلألئ برّاق، كان

الشرطي يقول للمفوّض إنها نجوم أخرى ليست مما نراه في المدينة، إنها أكثر قرباً وأشدّ لمعاناً، وعندما كان المفوّض يحاول أن يصحّح له، وأنها هي في كل مكان في الليل والنهار، لم يكن يصدّق، أو يكون تصديقه ضعيفاً تكتنفه الشكوك والمجاملة بحياء..

المخفر لم يكن يقع على أي طريق، منذ شهور لم يريا قافلة أو سيارة، وحتى أعراب الصحراء لم يحظيا برؤية أحد منهم، لم يبصرا –وقد تجاوزت إقامتهما سنوات وأشهر وليالِيَ– أي دليل يقطع هذه الصحراء، أيّ رجل تائه، أيّ مهرّب عاثر الحظ، ولا حتى أيّ غزال أو بعير ضالّ، فقط هذا العراء وهذا الأفق البعيد البعيد، والأفاعي المتوثبة الشرسة والعقارب وقد حملّتها الصحراء الملتهبة وشحنتها وخزنتها بسموم مميتة قاتلة، وغير هذه الجرذان وقد بدأت أعدادها تتناقص منذ ظهور القطط، وهذه الكثبان الرملية المتنقلة المتغيرة والريح العاوية برمالها المحرقة والتماعات آلاف النجوم وأصوات الذئاب الجائعة المرتدة عن القلعة المحميّة بيقظة إنسانين يحبّان الحياة وبندقيتين جاهزتين للإطلاق يعاونهما ذلك الناظور الأسود بعدسته اللمّاعة إذ يرصد في النهارات مسافات بعيدة.

مرّة التقط الأصمّ خبراً –وكان في إجازته– أنّ هذا المخفر مهمّ فعلاً، وأنّ المهرّبين لا بد أن يطرقوا طريقه يوماً، كان يحاول أن يقنع المفوّض برفع درجة يقظتهما، وأن يكونا معاً عيناً حذرة مترقبة واعية ومنتبهة، وأن تعوّض أذنا المفوّض صممه.. طمأنه المفوض: (ألا شيء سيحدث، ولا أحد يجيء)، وأنه عرف أن عدداً صغيراً من (مبادلين) بائسين بأسمالهم وحميرهم وخيبتهم وبلاهتهم مروا قبل سنين، وربما يكررونها ويفعلونها مرة أخرى، وهم لا يستحقون ببضاعتهم الرخيصة التافهة، وأكثر ما فيها أقمشة ملونة يجولون بها على تجمعات الأعراب المتنقلة، إذ تستهوي البدويات مثل هذه الألوان المبهرجة اللمّاعة.. لم يقتنع الشرطي بكلام آمره، وظلّ منتظراً يترقب وقد ازداد شحوباً لسهره المتواصل وكان أشدّ ما يحزنه ويوجعه ثقل سمعه وصمت أذنيه، فكان كلما أوحى له سمعه الضعيف المخادع وهواجسه أنّ أصوات أجراس تقترب، أيقظ المفوّض فيخرجان –مهما كانت قسوة البرد– بفانوسهما المعتم وبندقيتهما وكلبهما الذي لا يجيد النباح يجوسان الوادي القريب وخلف مرتفعات الكثبان وأخاديد الصحراء العميقة علّهما يعثران على ما يؤكد شكوك الشرطي، ولطالما ابتعدا عن القلعة في ذلك الليل البهيم لمسافات طويلة، ثم يعودان ليهيئا عدّة الشاي وأقداح الشاي، وليحرق الأصمّ لفّافات جديدة من تبغه القوي الحارق...

وكانت ليلة، كان البرد فيها بلا رحمة، كان المفوّض نائماً، وكان الشرطي يقظاً يجتاز ببندقيته ولفّافته المشتعلة مدخل القلعة وجوانبها، ثم ليصعد –رغم قهر البرد المجمّد للجسم والروح– إلى برج المراقبة، كان قويّ البصر، شكّ أن عينيه التقطتا التماعات ضوء أشبه باشتعال عيدان كبريت أو سجائر، ركّز بصره، لم يكن الأمر هواجس أو أشباحاً أو مرئيات ليل مظلم، إنها التماعات مستمرة لا

تنطفئ، لا بد أن يكون الأمر حقيقة –هذه المرّة– وإذا خذلته أذناه، فلا يمكن لبصره أن يراوغه، نزل مسرعاً، يلهث بصدره المتعب واضطرابه وقلقه، أيقظ المفوّض بخشونة،

حاول المفوّض أن يصرفه ويعود لنومه ناصحاً إن أمر هؤلاء –حتى إن وقع حقيقة– لا يستحق التصدي، فهم وكما قلت لك ألف مرة– من فقراء الصحراء المهتوكين وليسوا من المهرّبين المحترفين الخطرين، لم ينفع ما قاله المفوّض –وربما لم يسمع ما قاله– أسرع الأصمّ، ولأول مرة يتخلى عن سيجارته الملفوفة محتضناً بندقيته غائراً وملتحماً في عمق وظلمة الليل ليرابط فوق تلّة قريبة من منحدر الوادي، ابتعدت رؤى وأحلام النوم وخدره عن حواس المفوّض، أخذ يرهف سمعه ليتصيّد ما يلتقطه من أصوات الليل... إنها فعلاً أصوات وشبيهة أن تكون نبرات أجراس، ويبدو أنها متعددة يفضح رنينها صمت الليل وسكونه، ليحمي الشرطي من الغدر وقد قدّر أنه يترصدهم فوق التلّة القريبة... ظهر من خلف الوادي حمار قميء صغير، تبعه ثانٍ... كان صوت الأجراس يعلو مع همهمة خافتة حذرة لأشباح متسللة تختفي بين الحمير، ولعلعت رصاصات طال انتظارها، كانت زخّات الرصاص تنهمر بكثافة مبرقة بأضوائها النارية، لم يستغرق الأمر لحظات وسكن كل شيء، إذ تكومت الأشباح على بعضها وحميرها مرتعبة صارخة مستسلمة طالبة الرحمة والأمان... كانوا ثلاثة وحمارين، كان أحدهم جريحاً، تساقطت لفافات الأقمشة، تناثر بعضها دون أن يبين لها لون... جاء الأصمّ مهرولاً –وكان فمه هذه المرة أيضاً خالياً من السيجارة– جاء إلى المفوّض منطلقاً كقذيفة ليقول: إنني اصطدتهم وقبل أن يفتحوا عيونهم أو يضع أحدهم إصبعه على زناد، فقد واجهتهم كصاعقة من جهنم، أنظر إليهم وكأنهم موتى، أذهلتهم وأعمتهم مفاجأتي فشلّت أيديهم وأصابعهم وعيونهم..

كان الشرطي يكرّر –فرحاً ومتحمساً– واقعته ومأثرته وأسبقيته في الرمي أعاد أكثر من مرة أنه لم يمنحهم ومضة من وقت تتيح لهم رمي إطلاقة واحدة... يقول المفوّض: تركته منتعشاً منتشياً بإحساسه، وعندما هدأ قليلاً، قدّمت له بنادقهم ليشمّها... علا وجهه الشحوب وتاه في صمت عميق، كانت رائحة البارود –وقد ملأت أنفه– قد أكدّت له أنهم رموه بكل إطلاقاتهم، كانت رائحة البارود لا تزال تنتشر في المكان وتملأ الأنوف..

سار الركب المخذول باتجاه القلعة، كانوا وجوهاً ممصوصة مهزولة حفاة يحملون جريحهم ويسوقون حميرهم نحو باب القلعة، ويلملمون ما تناثر من أشلاء بضاعتهم الملّونة المبهرجة، وكانت تلمع بينها مرايا صغيرة وأكياس حنّاء وأساور دملج وأمشاط خشبية وقلائد من خرز زجاجي ملون وأساور ومراود وأقراط..

عندما احتوتهم القلعة وجلسوا يستريحون، وقد بعثت أجراس الحمير وكلام الغرباء وأنين الجريح أصواتاً نبّهت الحصانين وقد انتصبت آذانهما قصيرة مستنفزّة وهي تتسمع ذلك النهيق الكريه المزعج تردد صداه الجدران والحجرات الفارغة، زاد صهيلهما وراحا يحمحمان بتواصل، فقد كانت تلك

الأجراس وذلك النهيق نغمات جديدة غريبة في صمت هذا المكان منذ سنين..

بعد أن هدأت النفوس واستقر كل شيء، لم يصدّق الشرطي ما حدث ورغم أنه كان يبدو لا يزال منتشياً بسرعة اقتناصهم، إلا أنه كان مصعوقاً شاحباً وهو يعدّ الخراطيش الفارغة التي استطاع المفوّض جمع عدد منها على ضوء الفانوس، وقد تأكد الآن أنَّ الأمر لم يعد مفاجأة، مع ذلك ظلّ مدهوشاً كيف أفلت رأسه أو قلبه من واحدة من عشرات الطلقات- التي يقول المفوّض- إنها كانت تزّخ عليه كمطر..

كان الكل هادئين صامتين -وقد سكن وهدأ أنين الجريح أيضاً- منقوعين بمطر ثلجي، كان الشرطي يسحب أنفاساً من لّفافة جديدة، وهو يتأمل المفوّض- بامتنان وحنان ومحبة- ببسمة شاكرة فقد كان له ستاراً وجداراً واقياً وحامياً بمشاغلته الباسلة السريعة لهم والتي أنهت المسألة في لحظات لتنقذه من موت أكيد، وكان المفوض راضياً عن نفسه وقناعته، وقد صار شكّه يقيناً أن أمثال هؤلاء ليسوا لصوصاً أو مهربيّن، بل هم من فقراء الصحراء، وكان دائماً يكرر الشرطي: أرأيت مهرّباً محترفاً يعلّق أجراساً فاضحة الرنين في منتصف الليل، أسمعت -وأنت لا تسمع- أن مهرّباً محترفاً يكشف عن مكمنه -وفي عتمة الليل- بإشعال عيدان الكبريت وتدخين السجائر، أنظر إلى هزالهم وهزال حميرهم وستعرف كل شيء...

كان المفوّض يعدّ الشاي للجميع ليدفئ ويخفف قليلاً من برد تلك الليلة الثلجية المؤسية الموجعة...

❑❑❑

رقص

قصة: أكرم إبراهيم

منذ اللحظة الأولى رد علي مداعباً: أنت أنت، باق على عهدي بك، لا تتغير.

لم يكن وقتاً للمشاحنات أو لفتح حوار. وازدحام المهنئين لا يمنحني الحق بوقت أطول، فصمت.

بين تهنئتين سألني عن ثالث القوائم –إذ كنا ثلاثة لا تقوم الطاولة إلا بنا نحن الثلاثة– فوجدت نفسي أكيد له فأقول: كما تحب وتشتهي. وأخذتني الحيرة من أمر مشاعري.

بعد عدة أيام سألني على باب صديقنا: هل هذا بيته؟ لم ألتفت إليه حتى لا يلحظ في ملامحي ما يجلو شكوكه فتأتي المفاجأة ناقصة. قلت: حالاً نتأكد. محاولاً أن لا توحي نبرة صوتي بما هو أبعد من هذه السخرية. وما إن فتح الباب حتى تراجع خطوة إلى الوراء كمن يهم بالهرب، ونظر إلي نظرة مستفهمة.

ابنة صديقنا، ابنة الخمس عشرة سنة –التي لم يسبق لها أن عرفته، والتي كانت تبدو كالصبيان بشعرها القصير جداً، وربطة عنقها، وبنطالها– رحبت بنا بالتتابع: أهلاً أونكل عزمي، أهلاً "عمو"، تفضلا.

من العمق جاء صوته: من يا حيفا؟

–"أونكل" عزمي.

–لا تدعي هذا الديناصور يدخل.

قلت: وحبيبك أبو الفوارس؟

–من؟ معقول؟ أهلاً أهلاً، من؟ أبو الفوارس؟! أهلاً أهلاً –وراحا في عناق حميم في حين كنت أرقب الانطباعات على الوجهين– تفضلا، أدخل أنت "على حجته".

قلت لأبي الفوارس: ها أنت تسمع بأذنك.. لك واحدة علي.

على العتبة شددته من كمه وأنا أخلع حذائي ففهم على الفور ما أعنيه: إخلع حذاءك، أنت على السجاد من النوع الفاخر. فرمقني بنظرة مرتبكة معاتبة وكأنه يقول: أما كان يجب أن تقول لي؟

فابتسمت متلذذاً تلذذ المقهور بالحكم. وقهري قديم يعود إلى ذلك الزمن الذي كانت تطاردني فيه كلمة انتهازي منهما معاً، وتجعلني أحسب ألف حساب لكل كلمة أقولها.

استقبلتنا زوج صديقنا أطيب استقبال، ونلت شخصياً نصيباً وافراً من العتب والتوبيخ لأنني أتكبر عليهم، فذكرتها بأن زوجها كان سيطردني عن الباب، وأنني إذ أنعم الآن بوجبة البيتزا التي تجيد صنعها أكثر من أي امرأة في أمريكا، فهذا يعود فضله لصديقنا المشترك المحبوب الذي آمل أن يصطحبني معه دوماً إلى هنا.

بعد وجبة البيتزا التي أكدت محبة حماتينا لنا سمعنا لعثمات على البيانو من حيفا –التي يعني اسمها التحرير حتى البحر– وأختها الأصغر "تيريزا".

وما إن انتهت "حيوفة" وأختها من العزف حتى بادره بالسؤال: ما رأيك أن أزوجك إياها؟ فتدخلت مستغلاً ارتباكه،: عرض مغر، صحيح أنها من بيت أبي قمل، لكنها مجتهدة ومهذبة، لقد سمعت عزفها الآن، وهي فوق ذلك تجيد الانكليزية، وأنت لن تضمن قبول أب كما ضمنته الآن.

قالت: لا عمو.. نحن بيت أبي قمل؟! وانسحبت خجلى من عرض أبيها، لا من مزاحي إذ أنها اعتادته مني.

بالطبع لم يكن الوالد جاداً في عرضه، فعدا فارق السن هو يأمل بمستقبل هانئ لابنته. ولا أعرف ما الذي حدا بي للاعتقاد بأنه أراد من طرف خفي، بوعي أو بدونه، أن يثير أسف أبي الفوارس على ما فات، أو أنه أراد مبادرته بالهجوم كأحسن وسيلة للدفاع وكأنه يقول: انظر الفرق بين واقعيتي ومثاليتك.

أكثر فأكثر بدا أن مرحنا مشحون، وفي كل منا تفور وتغلي هواجس وتداعيات، وأن الجلسة ستنفجر في اللحظة القادمة.

أبو الفوارس على الأخص بدا متكوراً كجنين، وفي لحظة سكن فيها حتى هدبه، كانت قدمه شبه العارية تربت على السجاد تفريجاً عن توتره فقلت له: كفاك تحريكاً لقدمك، لقد أثرت شهية الذئب خلفك.

يبدو أن انتباهه كان قد انصرف عنه أثناء دخوله، أو أنه لم يميزه في زحمة الأشياء التي تستحق الانتباه فالتفت إليه كأنما أراد أن يتأكد من صحة كلامي.

بحدسه أدرك أنني أصبحت ثملاً تماماً، وأن زيارتنا على قصرها أصبحت أطول مما يجب، فوقف مستأذناً تجنباً لما لا تحمد عقباه.

بعدما خرجنا سألني: من أين له هذا؟ وكأني به أراد أن يسمع تكذيباً لهواجسه. قلت: من أخينا المواطن. قال: ولهذا تبدو سعيداً منتشياً، فجمدني كطريدة بهرها ضوء ساطع مفاجئ؛ حقاً كنت كراقص على الجراح، كل همي أن أزهو بنقائي أنا الانتهازي، وسقوط المناضل الصلب محط إعجابه، ولم أجد مهرباً من الصمت سوى سؤالي إياه: هل تقوم الطاولة على اثنتين؟ فقال: "تقوم"

خاوية هامدة لا حرارة فيها، لكننا لم نستطع استعادة الأجواء الحميمة، أيام كنا نلفظ الكلمة بكل ما أوتينا من طاقة، وكأنما سنغير العالم بها في اللحظة.

❑❑❑

آفــاق

قراءات....متابعات....حوارات

□□

قراءات... قراءات... قراءات

وجـــوه
ومـرايا [1]

ميخائيل عيد: شاعر ومترجم وأديب أغنى المكتبة العربية بأكثر من سبعين كتاباً من شعر وزجل وترجمة ونقد أدبي.. حيث نقل روائع الأدب البلغاري إلى الأدب العربي بأسلوب جميل ولغة أخاذة، ليتذوقه عشاق الأدب المتعطشون إلى آداب الأمم الأخرى...

__أما في كتابه:__ وجوه ومرايا؛ فقد أتى على ذكر كوكبة من الأعلام الأدبية حيث ألقى مزيداً من الضوء على سيرتهم الذاتية وإبداعاتهم الفكرية الثرة، في الفلسفة، والنشر والشعر والنقد، وأدب الأطفال أمثال: أحمد فارس الشدياق وفيلسوف الفريكة أمين الريحاني، وشاعر القطرين خليل مطران، والناقد مارون عبود، والباحث لويس عوض، والأديب نسيب الاختيار، والأديب عبد الله عبد الذي ترك بصماته في الأدب القصصي للأطفال.. وقد أطلق على هذا الحيز من الكتاب: وجوه أما الحيز الثاني من الكتاب فهو: مرايا: حيث ألقى ميخائيل عيد "شيئاً من الضوء على أعمال زملاء وأصدقاء وغرباء كانت له "وجهة نظر" في ما قرأ من أعمالهم" كما يقول في مدخل الكتاب...

وفي الواقع إن ما أورده الباحث ميخائيل عيد في كتابه: وجوه ومرايا مفيد لنا كقراء وطلاب وباحثين حيث إن مناهجنا التعليمية في مراحل الدراسة المختلفة لا تزيد عن إعطاء فكرة مبتسرة عن هؤلاء الأعلام الذين يستحقون أن يأخذوا حقهم من معرفة سيرتهم الذاتية وعطاءاتهم الفكرية الغنية.. ويأتي في طليعتهم، الرحالة، الأديب أحمد فارس الشدياق (1804-1887م) يقول ميخائيل عيد مظهراً مكانة الرائد أحمد فارس الشدياق:

"فماذا يمكن أن نقول في فارس الشدياق، الذي صار إلى الشيخ أحمد فارس الشدياق؟ وأي الجوانب

---

[1] وجوه ومرايا -ميخائيل عيد- دراسة- من منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1999م- (272) ص؛ 24سم

نتناول من جوانب سيرة حياة هذا الرائد العظيم من رواد نهضتنا الحديثة؟ أنتكلم على الفتى الذي هرب من جور الإقطاع والأكليروس فصار قصره ملاذاً للائذين به بني قومه العرب؟ أم على ذلك البائع المتجول بين القرى وراء حمار قميء ثم صار ينزل معززاً مكرماً في قصور الآستانة ويستقبل كبار الشخصيات من رجال السياسة والثقافة؟ أم أتكلم عن انتمائه العربي الراسخ الذي لم يحرفه عنه قيد شعرة حمله الجنسية البريطانية التي احتمى بها من طغيان الطغاة وجور الجائرين، ولا المراتب التي نالها في الآستانة؟..

وعن عروبة الرائد الرحالة أحمد فارس الشدياق يقول: المؤلف:

"لقد حمل الشخصية البريطانية، ولكنه رفض أن يستبدل الزي العربي حتى وهو في لندن، وباريس. وظل عربي الفكر والقلب واللسان في الآستانة.. لقد تنقل من مكان إلى مكان ولكن هواه لم ينتقل.. لقد حفظه نقياً لوجه العروبة وكان أحد أكبر المسهمين في خدمة لغة العرب عبر تاريخ العرب...

وعن إسهام الشدياق في لغة العرب ينقل مؤلف الكتاب أقوال الأديب الناقد "مارون عبود" في أدب فارس الشدياق من حيث يقول: "ليس في القرن التاسع عشر أدب حي، كما نفهم الأدب اليوم، إلا ما كتبه الشدياق في "فارياقه" و "واسطته" و"كشف مخباه وفصوله التي أذاعها في جوائبه". وأما حبه للغة العربية فيقول: "إن حبه للغة العربية جعله يقحمها في كل ما كتب، ويستطرد إليها استطرادات جاحظية تخرجه عن الموضوع حتى وهو يكتب سيرة حياته الرائعة "الساق على الساق فيما هو الفارياق" وحتى وهو يكتب المقالات السياسية والاجتماعية والتعليقات في "الجوائب".

ثم يستطرد صاحب الكتاب مورداً مواهب البحاثة الرائد الشدياق فيقول:

"ولم يكن الشدياق لغوياً بارعاً متبحراً وأديباً مبدعاً وحسب بل كان أيضاً شاعراً ومترجماً وناقداً وكاتباً اجتماعياً ورحالة وصحفياً يكتب في السياسة وغيرها... وكان كبيراً في أكثر ما كتب"([2]).

ثم يعدد المؤلف مؤلفات البحاثة الرحالة أحمد فارس الشدياق حيث بلغت خمسة عشرة كتاباً([3]).

ثم يلقي نظرة شاملة على سيرة فيلسوف الفريكة (أمين الريحاني) مستشهداً بقول المستشرق الروسي (كراتشكوفسكي) بالريحاني حيث يقول:

"الريحاني هو أكبر كاتب عربي في هذا الزمان" ثم يقول صاحب الكتاب:

"كانت أمه تخوّفه صغيراً بالقول "جاء البدوي" ثم صار بين أكبر دعاة الوحدة العربية وأكثرهم إيماناً بها وحماسة لها.. ولقد أحب إباء البدو ووصف حياتهم وصفاً دقيقاً جميلاً". ثم يظهر حب فيلسوف الفريكة للأمة العربية ولغتها فيقول:

"أتقن الإنكليزية وقرأ بها أمجاد أمته وبعض رجالاتها فأحس بالغربة وقسوتها فعاد إلى لبنان ودرس العربية حتى أتقنها. ووجد نفسه إذ وجد لغته.

ثم انطلق مكافحاً في سبيل نهضة العرب وتحررهم ووحدتهم، ولم تفقدهم الحماسة الاتزان، فقد عالج

([2]) الكتاب ص 13.

([3]) المصدر السابق ص16.

أكثر المشكلات الاجتماعية والسياسية في زمنه معالجة المفكر الرصين وكسا أفكاره ثوب الأدب الجميل"([4]).

ثم يورد صاحب الكتاب نبذة عن حياة "الريحاني" مستشهداً بقول "الريحاني" "وادي الفريكة مهيب أكثر منه جميل، عميق ملتوٍ ينحدر من قرية صغيرة ليغسل رجليه في نهر الكلب. هو صغير ولكنه كثير الزوايا والأسرار، يجمع بين الدلب الذي لا يعيش إلا بالقرب من الماء والصنوبر الذي يكتفي بمشاهدة البحر من أعالي الجبال. وفي الشتاء تنثر الطبيعة تحت قدميه أزاهر الدفلي وتكلل رأسه في الربيع والصيف بأزاهر الوزال. ومع هذا الجلال والدلال تراه حاملاً على منكبيه كثيراً من الأطواد التي تخضع صاغرة تحت قدمي صنين"([5]). لذلك سمي الريحاني "فيلسوف الفريكة".. ولقد رقد هناك إلى الأبد...([6]).

وعن زيارات الريحاني للأقطار العربية وما ألف بها من كتب يقول صاحب الكتاب:

"زار الحجاز واليمن وعسير ولحج والمحميات والعراق والبحرين، ثم عاد إلى الحجاز فالكويت ومن ثم زار العراق ثانية. وتواترت رحلاته بين الشرق والغرب، وكانت ثمراتها العديد من الكتب ومنها "ملوك العرب" و "النكبات"، و"الجزءان الثالث والرابع من الريحانيات". وكان كتابه الصغير "أنتم الشعراء" صرخة احتجاج على الأدب الباكي الذليل.. وكانت له أصداء كثيرة، وكانت الردود عليه"([7])، وعن خدمة الريحاني للقضية الفلسطينية ودفاعه عن قضيتها العادلة يقول المؤلف: "وحين احتدم الجدل بشأن القضية الفلسطينية عام 1937م كان الريحاني بين الذين جندوا كل قواهم ومواهبهم لخدمة هذه القضية العادلة. لقد عاد إلى الولايات المتحدة الأمريكية وألقى الكثير من المحاضرات مستخدماً قوة الحق والمنطق إضافة إلى قوة البيان. وأقنعت حججه الدامغة الكثيرين من "ساسة الغرب أنفسهم".

ويستشهد الباحث في كلامه عن شاعر القطرين خليل مطران (1872-1949) برأي الشاعر اللبناني الياس أبو شبكة حيث يقول عن خليل مطران:

"الأستاذ خليل مطران سيد شعراء العرب في مختلف أقطارهم، وباني أول صرح جديد في الشعر العربي، وأعرف الأدباء جميعاً بمداخل اللغة ومخارجها..".

يقول صاحب الكتاب مظهراً مكانة شاعر القطرين (خليل مطران): "كان خليل مطران إنساناً كبيراً في زمن كثر فيه الظلم والجهل والتخلف فصار ثائراً وفي الشعر مجدداً. كان الغدير العذب الذي روى حدائق الشعر العربي المعاصر". ثم يستشهد بقول عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين: حيث يخاطبه قائلاً: (فأنت علمت المقلدين كيف يرتقون بتقليدهم عن إفناء النفس فيمن يقلدون وأنت علمت المجددين كيف ينزهون أنفسهم عن الغلو الذي يجعل تجديدهم عبثاً وابتكارهم هباء. وأنت علمت أولئك وهؤلاء أن الفن حر لا يعرف الرق، كريم لا يحب الذل، نشيط لا يحب الجمود، أبي لا ينقاد للمحافظة إلى غير حد، ولا ينقاد للتجديد في غير احتياط".

وفي مدخل "بعلبك" يقف تمثالُ خليل مطران شامخاً، حيث كان مولده في بعلبك في شهر تموز عام

([4]) وجوه ومرايا ص17.

([5]) المصدر السابق عن الريحانيات لأمين الريحاني.

([6])وجوه ومرايا ص18.

([7]) المصدر السابق ص20.

1872م ودرس الكلية الشرقية في زحلة، وفي واديها هبت أولى نسمات الحب على قلبه:

هـــل تـــذكرين ونحـــن طفـــلان عهـــداً بزحلـــة ذكـــره غـــنم

إذ يلتقـــي فـــي الكـــرم ظـــلاّن يتضـــاحكان ويـــأنَسُ الكـــرم

ثم يذكر الأديب ميخائيل عيد مراحل حياة هذا الشاعر وأسفاره إلى باريس، ومصر ودوره في الحركة الأبية في مصر.. وقد لقي خليل مطران الكثير من التكريم في حياته التي انطفأت شعلتها في أول تموز عام 1949م.

وعن شعر خليل مطران يقول: "في شعر خليل مطران قوة عجيبة وفيه سلاسة وعذوبة مدهشتان. أجل، من القوة والجزالة ومتانة الأسلوب ومن الرقة المتناهية والعذوبة الفائقة يرسم خليل مطران لوحات شعرية قل نظيرها في شعرنا العربي ويقيم أسساً راسخة لشعر ملحمي متين ويكتب قصصاً فيها القصة الجيدة وفيها الشعر الرائع"(8).. لنسمع قليلاً من شعره الرائع هاهو يخاطب المستعمرين الظالمين:

شـــرّدوا أخيارهـــا بحـــراً وبـــراً واقتلـــوا أحرارهـــا حـــراً فحـــرا

إنمـــا الصـــالح يبقـــى صـــالحاً آخـــر الـــدهر ويبقـــى الشـــر شـــراً

أجل يبقى الصالح صالحاً ويبقى الشر شراً...

وعن الأديب نسيب الاختيار (1910-1972) يحدثنا صاحب الكتاب عن سيرة هذا الصحفي والقصصي الذي لا نعرف عنه إلا القليل فيقول: نقلاً عن معجم المؤلفين السورين في القرن العشرين "لعبد القادر عياش الصادر عن دار الفكر بدمشق عام 1974م:

"نسيب الاختيار بن مراد. ولد في دمشق عام 1910م تخرج من معهد اللاييك بدمشق. بدأ حياته أستاذاً للأدب العربي في أنطاكية، فصلته السلطات الفرنسية بسبب نشاطه الوطني. مارس الصحافة وقرض الشعر وعمل محرراً ومترجماً في عدة صحف. من رواد القصة القصيرة في سورية بين الحربين. صدرت قصته الأولى في عام 1930م بعنوان "عودة دائرة الأخبار، وعمل مديراً للبرامج الإذاعية، وكانت له زاوية سياسية". ويستغرب مؤلف الكتاب مندهشاً أن تكون حياة هذا الأديب (نسيب الاختيار) مجهولة إلى هذا الحد وهو حديث العهد بالرحيل عن دنيانا فيقول: أكل هذا ينسى في أقل من عشرين سنة؟ وما الذي سيبقى إذاً منْ نتاج المبدعين من أبناء جيلنا بعد عشرين قرناً؟(9) ثم يبحث المؤلف في مكتبته عن كتاب فيجد روايته الوحيدة "سقوط الفرنك" الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب عام 1974م. ويختم ميخائيل عيد الجزء الأول من كتابه (وجوه ومرايا) بحديثه عن الكاتب القصصي الذي رحل مبكراً (عبد الله عبد... وأدب الأطفال ويوم الطفل العالمي) فيقول: "تعود بي الذاكرة إلى أواسط الخمسينيات من هذا القرن.. كنت في أول الدرب إلى عالم القراءة الجادة.. وكانت أولى محاولاتي الكتابية.. ونشرت قصة عبد الله عبد "مات البنفسج" في إحدى المجلات الثقافية. كان نشرها حدثاً أدبياً احتفى به الأدباء الوطنيون والتقدميون خير احتفاء، وهللوا لميلاد هذا

(8) وجوه ومرايا ص36.
(9) وجوه ومرايا ص97.

النجم الساطع في سماء الأدب".

ثم يستطرد في حديثه عن الأديب القاص عبد" فيقول: "لقد عاش فقيراً ومات فقيراً وأورث أسرته الفقر الذي لا تزال تعاني منه حتى اليوم، ولكنه أعطى الأدب ثروة كبيرة وصار أدبه موقداً للدفء الروحي في هذا العالم البارد..

ثم يحدثنا صاحب الكتاب عن كتابي القاص الأديب، عبد الله عبد وهما خاصان بالأطفال: الأول وعنوانه: الطيران الأول، والكتاب الثاني من سلسلة كتاب "أسامة الشهري" التي تصدرها وزارة الثقافة في دمشق وعنوانه: "الأطفال ينتظرون الفرح" وقد صدر عام 1981م، أما الكتاب الأول فقد صدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق عام 1977م. وقد تكلم صاحب الكتاب عن الكتابين بأسلوبه الجميل.

أما الحيز الثاني من كتاب الباحث ميخائيل عيد (مرايا).. فهو "مسعى إلى إلقاء شيء من الضوء على أعمال زملاء وأصدقاء وغرباء"..

وقد ألقى المؤلف نظرة ثاقبة على عشرين موضوعاً من قراءات لكتب، وموضوعات فكرية.. مبتدئاً ذلك بـ "سليمان البستاني وإلياذة هوميروس –إشارات إلى المقدمة".. فيقول: حين تذكر إلياذة هوميروس يرد إلى الذهن اسم سليمان البستاني، وحين يذكر اسمه يرد اسم الإلياذة فمن هو سليمان البستاني وماهو سر هذا الارتباط مابين اسمه والإلياذة؟

جاء في المنجد "سليمان البستاني (1856–1925) رجل دولة، عالم، أديب وشاعر، ولد في بكشتين (لبنان) كان وزيراً في الآستانة، نال شهرة واسعة بتعريبه إلياذة هوميروس وبالمقدمة التي وضعها عليها فكانت نموذجاً للدراسة الأدبية ومقارنة الآداب".

ويقول مارون عبود في كتابه "رواد النهضة الحديثة"! "أما سليمان البستاني ففاق من تقدموه من الرواد، فعرف خمسة عشر لساناً حتى لغة "النور" إن صدق من ترجموا له.. ويقول أيضاً: قضى سليمان عشرات السنوات في دراسة الإلياذة، وتعلم جميع اللغات التي توطّئها له، وظل دائباً يرحل ويقيم حتى رأى بعينيه أخيراً مواطن حدوثها فأفاد منها ما كان قد فاته. وأخيراً انبرى لها، ونظمها، وشرح لنا غوامضها، وكأنه رآها تامة بلا مقدمة فقدم لها بمئتي صفحة فجاءت تلك المقدمة كتاباً أشبه بمقدمة ابن خلدون لتعدد أغراضها ودقة بحثها".

وبعد أن يستعرض فصول الإلياذة الفنية بالكنوز الأدبية يتكلم المؤلف فيقول: ونصل إلى "الخاتمة" ولقد قيل ختامها مسك، ونحن هنا عند مسك المسك. فمقدمة الإلياذة كنز حقيقي من العلم والفن والأدب والطيب الفاخر فما بالك بختامها الذي هو مسكها.. إنها نشيد ختام رائع لملحمة نثرية علمية أدبية رائعة كتبها سليمان البستاني وأطلق عليها اسم "مقدمة" فهنا كلام، وأي كلام على الشعر والموهبة وسمات اللغة العربية وغنى الشعر وسماته، وهنا مقارنة بين العربية واليونانية وسمات كل منهما.

وفي موضوع آخر يتطرق المؤلف إلى موضوع العصر (الحداثة) حيث يعثر على كتاب جديد هو (الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر) فيقول:

ليس الموضوع جديداً، ولكن الكتاب الذي يحمل هذا العنوان هو الجديد، وإنها لشجاعة أن تأتي بدلوك إلى بئر كثر الواردون إليها، وأن تسعى إلى أن تقول جديداً في موضوع كثر دارسوه؛ ويتابع صاحب الكتاب

قائلاً: كانت هذه الفكرة تراودني وأنا أقلب صفحات الكتاب الذي صدر عن مطبعة الجمهورية للدكتور خليل الموسى ولكنني لم ألبث طويلاً حتى أبعدتُ كل التخوفات والأسئلة.. وكانت الرحلة مع الكتاب جميلة ومفيدة. والدكتور خليل الموسى باحث مجتهد يكتب في موضوع تخصص له.. وقد عالج الكثير من موضوعات الحداثة في مقالات وأبحاث نشرت في الصحف والدوريات، وكان جاداً في معالجاته..

وقد جاء كتاب الدكتور خليل الموسى في مقدمة وثلاثة فصول.. نقتطف من الفصل الثاني ما يلي:

حيث يقول المؤلف:

"يقف الباحث طويلاً عند الموت الشخصي في شعر السياب، فنقرأ مأساة الشاعر وندخل إلى جحيم حزنه ونتمنى لو نستطيع أن نفعل شيئاً، ولكننا نصدم بجدار المستحيل ونبقى أسرى رنات الحزن وأسرى أصداء اللهفة والحنين.. ويتكلم الدكتور موسى على موت الفداء عند الشعراء التموزيين بإيجاز، فهذا الموت اتحاد بالألوهة وانتقال من عالم التغيير إلى عالم الثبات، أو هو انتقال من العالم الزمني إلى العالم اللازمني ويتمثل في الاستشهاد، فالعاشق إذا مات في سبيل قضية كبرى توحد بالفينيق أو تموز أو بعل أو السيد المسيح ويبقيه هذا التوحيد حياً".

ثم يتكلم على موت الفداء عند السياب وأدونيس، والبياتي وأمل دنقل ومن ثم يصل إلى الموت الحضاري الذي هو "نقيض لموت الفداء" وهو موت الأمة التي لا تجد من يفتديها من أبنائها..

وبعد أن يستعرض الباحث عبد فصول الكتاب (الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر) يختتم بقوله: بلى، إن المرء ليكتشف جوانب ملونة في كيانه حين يقرأ كتاباً جيداً فالكتاب الجيد يساعدنا على اكتشاف الآخر وعلى اكتشاف الذات أيضاً.

ومن ينسى الشاعر الراحل محمد مهدي الجواهري بقامته المديدة جسماً وشعراً، وكانت آخر إنجازاته الأدبية (الجمهرة.. مختارات من الشعر العربي) حيث لم يمهله القدر لإنجازها كاملة فوصل بها إلى نهاية العصر الأموي.. عن هذا العمل الرائع يحدثنا المؤلف عن (الجمهرة وعمق الأزمنة الغابرة) فيقول: "..وإذا كان شاعرنا الكبير الجواهري قد اختار من شعرنا القديم "أصفى عيونه" فكم يكون عسيراً اختيار الأصفى من الأصفى، ومع ذلك لا مناص! فلنقف قليلاً مع عدي بن زيد العبادي:

بَكَرَ العاذلون في وضح الصبح — يقولون لي: أما تستفيق؟

ويلومون فيك ابنة عبد الله — والقلب عندكم موثوق

ونحس بالغصة.. فنطوي صفحات ونقف عند شكوى من نوع آخر شكوى من "حبيب معمم" لا من "حبيب مقنع".. إنه عامر بن جوين الطائي يخاطب صاحبه:

هل في القضية أنْ إذا استغنيتم — وأمنتم فأنا البعيد الأجنبُ

وإذا الشدائدُ بالشدائد مَرَّةً — أشجتكم فأنا الأحب الأقربُ

ونقرأ مدحاً وفخراً، ونسيباً واعتذاراً ووعيداً ونرى الكثير من صور الطعن والضرب... ففي تاريخنا الكثير من القتل.. ونتجاوز ذلك نبكي مع الباكين ونردد مع النابغة الذبياني:

حسب الخليلين نأي الأرض بينهما ... هذا عليها وهذا تحتها بالِ

ثم يكون علينا أن نختار بين شرين: الموت أو الذل، حين يصور لنا عروة بن الورد وجهي الصعلوكين: الذليل والأبي.. ننحاز إلى الآخر:

ولكن صعلوكاً صحيفة وجهه ... كضوء شهاب القابس المتنور

مطلاً على أعدائه يزجرونه ... بساحتهم زجر المنيح المشهّر.

ثم يستعرض الباحث الجزء الثاني من الجمهرة فيقف عند شعر الشاعر الفارس أبي محجن الثقفي فيقول: وأبو محجن الثقفي وجه لا ينسى فهو القائل:

كفى حزناً أن تردي الخيل بالقنا ... وأُترك مشدوداً عليَّ وثاقيا

وهو القائل:

إذا متُّ فادفني إلى أصل كرمة ... تروّي عظامي بعد موتي عروقها

وبعد أن يستعرض الباحث ما ورد من أخبار وأشعار المحبين: قيس بن الملوح.. قيس بن ذَريح حيث يقف عند بيت جميل لهذا الشاعر وهو القائل:

تساقط نفسي حين ألقاك أنفساً ... يردن فما يصدرن إلا صواديا

وبعدها يدخل الباحث مضارب الشاعر أبي صخر الهذلي القائل في ذكرى حبيبته:

وإني لتعروني لذكرك هزة ... كما انتفض العصفور بلله القطر

هجرتك حتى قيل لا يعرف الهوى ... وزرتك حتى قيل ليس له صبر

ويتابع المؤلف مستعذباً شعر الغزل فيقول: ويدهشنا عروة بن أذينة ببساطته وعذوبة شعره فلا تصدق أنه من القدماء:

بيضاء باكرها النعيم فصاغها ... بلباقة فأدقها وأجلها

منعت تحيتها فقلت لصاحبي ... ماكان أكثرها لنا وأقلها

فدنا فقال: لعلها معذورة ... من أجل رقبتها، فقلت لعلها.

وكنت أتمنى على الصديق الأديب ميخائيل عيد أن يوازن هذا الإنجاز الرائع للجواهري بما سبقه من مختارات شعرية قديمة وحديثة.. مثل حماسة أبي تمام، والحماسة الشجرية، وحماسة البحتري، ومختارات البارودي وغيرهم...

وبعد..

فلقد بقي الكثير الكثير مما لم أستطع أن أستعرضه في كتاب (وجوه ومرايا)، وأعترف بأن أي إيجاز أو

استعراض لتلك المواضيع التي زخر بها كتاب صديقنا عيد يفقدها الكثير من وهجها وحرارتها التي صبها مؤلف الكتاب بأسلوبه الممتع وقلمه الرشيق، وبيانه الأنيق..

أحمد سعيد هواش

❑

قراءات... قراءات... قراءات

حـنان درويـش

والوجــه الآخـر

عندما تلتقي بحنان درويش، تطالعك صورة لامرأة في ملامح واضحة وحين تدخل إلى عالمها الخاص ترى عالماً من الغرابة تتداخل فيه الواقعية والرومانسية إلى حد تثير فيك الدهشة وهي تنتقل بين صراعات شخصية وأخرى اجتماعية من خلال قدرة ذاتية على قراءة أعماق الآخرين واكتشاف ما يحيط بهم من مشاعر إنسانية قد يشرف فيها المرء على الزوال أو الاضمحلال، أو يكشر عن أنياب الخداع، وأحياناً تخرق بعض النظم العقلانية أو الكونية المعروفة لتقدم بوح الزمن الأخير في مجموعة قصصية ضمن منشورات اتحاد الكتاب العرب لعام 1998.

المجموعة تحوي عشرين قصة تحمل عناوين مختلفة في مئة وعشر صفحات من القطع المتوسط.

العناوين تثير القارئ وتدفعه للمتابعة وتضعه أمام تحد من نوع خاص، فالعناوين تحمل تناقضاً يدعو للتأمل والتساؤل حول ما إذا كانت الكاتبة قد قصدت ذلك أم لا، مثل الشمس لا تشرق كل حين، مع أنها تشرق كل صباح، زائر مع سبق الإصرار والكل يعرف للزيارة مراسمها الخاصة المعروفة والمتداولة. أو معادلة تدفعنا لمعرفة أحزان عبد الرحمن. وغرفة رقم 13 التي تفاجئك في نهايتها بعكس الرقم وهو (0031) وقلق، وهل هناك ما يدعو للقلق، نعم فقد مات الياسمين، ثم ماذا خلف الزجاج؟ وهل تهيؤات حمود تتداخل مابين الأزرق والأحمر لتثير حالة غضب.. ولكن لماذا؟ هل هي حكاية كل شهر.. ثم كيف يكون للعتمة مفاتيح وقد عاد الرجل إلى أحضان زوجه وأولاده..

بيت الدهشة.. آخر الهدايا..مركز اجتماعي كلها عناوين لقصص جاءت من مواقع مختلفة لبيئة اجتماعية إن لم نعشها جميعاً فقد عشنا بعضها وألفنا بعضها وتقززنا من بعضها الآخر.

وبذلك ومنذ البداية تنطلق حنان درويش من تناقضات الواقع، تدخل إلى عوالمه، تقرأه بعمق وشغف، تقلبه بين يديها ثم تدفعه نحو أعماقها حيث يجب أن ينضج ويختمر، ويندرج مع أولويات الحياة الإنسانية والعاطفية والأخلاقية ومن ثم يتبدى لنا بقيم إنسانية نبيلة وسامية.

بدءاً من القصة الأولى، بوح الزمن الأخير، لقاء إنساني بين رجل وامرأة كلاهما مثقل بالوجع حتى الوهن، مثخن بالجراح حتى العمق، امرأة امتصها الزمن حتى الرمق الأخير، أعطت وأعطت كل مالديها لمن حولها ولكل من عاش تحت كنفها، ثم تركها الجميع لليباس والنحيب والتلاشي، ولم يعد لديها حتى المأوى وبين رجل غرر الزمان به وتكالب عليه البؤس من قبل وحوش كاسرة تنكرت برداء الصداقة حتى ألصقوا به تهمة قتل هو منها بريء، لفت حول رقبته حبل المشنقة في حين أطلق القتلة سيقانهم للريح.

هذا اللقاء بين مظلومين من نسيج خاص قد أبكي السجان نفسه الذي كان يجلس قرب باب الزنزانة.

قصة التمرد تلك التي تعتبر صفعة في وجوه الذين قست جلودهم وانحنت ظهورهم ذلاً وصغراً وصبراً وكأنها تقول: لم هؤلاء لا يتمردون؟؟ مع أن الحمار يتمرد على عالم الصبر والذل والمسكنة حين يتألم.

القصيدة الفائزة تعبر عن مسالك دروب الأدب والشوارع الخلفية لصعود المنابر حيث صار الإبداع وكلمات الترطين وتوجهات الإعلام ومقابلات الصحف و المجلات تجعل من بعض المتسلقين ودعاة الأدب وقزم الإبداع يتصدرون المنابر دون خجل أو وازع ولكن الجمهور الذي يمكن أن يخدع إلى حين هو الحكم العادل في نهاية المطاف حيث تخلو القاعة من الناس ومن المصفقين فيصفق الشاعر المدعي لنفسه بصفاقة.

في الشمس لا تشرق كل حين تبرز العمارات الحديثة لتسرق نور الشمس من البيوت القديمة في الحارات والأزقة إلا أن الكاتبة تفاجؤك بحزمة ضوء تخترق المكان وتتسرب إلى داخل الغرفة ولكن للأسف حين بدا السقف بقسمين مختلفين وكل واحد يحاول الابتعاد عن الآخر والجدران التي كانت تحتوي أيام ساكنه وأحلامه بدأت بالتداعي والسقوط.

في زائر مع سبق الإصرار رغم أن أهل البيت لم يفردوا مساحة ود لاستقباله كما تقول ولم يرفعوا لأجل عينيه راية القبول بل حاربوه.. من هو هذا الزائر الثقيل الذي اغتال الأمان من البيت واعتدى على هدوئه وسمن على حساب جوع أطفاله... ستعرفون هذا الزائر حين تقرؤون وسأترك لكم بغتة المفاجأة.

أما في معادلة مابين الزمن الأول والزمن مابعد العاشر، تطرح قضية المرأة بأسطورة رائعة من نسج خيالها المجنح حيث كان للمرأة جناحان من عبير على قولها، وكان الرجل على قمة جبل ينادي عليها ويصرخ آمراً أن تصعد إليه فهي منه وإليه، من ضلعه خلقت ومن كينونته صارت ومن أصابعه تشكلت.

اللهجة الآمرة تلين برفق وهدوء لتشهد استسلاماً من الرجل فقد بدا طائعاً حاملاً حبه وولهه وخزائن نفسه المترعة بالصدق، وهذا الاستسلام من جانب الرجل هو الذي أذاب ثلوج التمنع لدى المرأة.

وينزل الرجل من عليائه وكبريائه في الزمن الخامس ويكون اللقاء السرمدي الذي تحول فيه بعد الزمن العاشر حيث رقت المرأة للمناجاة، واستسلمت للحب الحقيقي، وصارت طيعة لينة وديعة.

بعد ذلك أسدلت جناحيها وضمتهما إلى صدرها وشيئاً فشيئاً راح يضيق مابين كتفيها حتى اختفى الجناحان ونبت لها قدمان جميلتان صارت تمشي بهما إليه في حين صار للرجل بعدها جناحان يطير بهما والمرأة تركض خلفه.

وتحاكي الكاتبة أحزان عبد الرحمن وانكساراته المتلاحقة حيث فقد الحب وحل في أوكار الغربة

وحيداً ضائعاً وسقط في براثن أوهام الأمراض النفسية وانتقلت عدواه إلى كل من هم على شاكلته. تعرض لهذه الأحزان الحكماء وأطباء النفس فلم يعرفوا أسبابها وطرق علاجها في حين كانت ضحكة الأطفال المتناثرة في أرجاء المحطة شكل السحر ووميض الإشعاع وكأن الكاتبة تحدد أسباب أكثر الأحزان والأمراض النفسية ألا وهو فقدان الحب والإلفة والرحمة من قلوب البشر.

في قلق تتحدث عن هاجس الأديب والفنان وثمة قلق أبدي يتولد من استحالة توقف الكون أو الزمن عند نقطة معينة وفي هذه القصة تحاول أن توضح مفهوم الكاتب وتجربته حول مايكتب فعلى لسان الكاتبة سلوى تقول:

. ليس المطلوب من الفنان أو الأديب أن يمخر عباب البحار كلها أو يخوض التجارب الحياتية جميعها كي يحقق إبداعاً، بإمكانك أن تتخيل مثلي أن تعيش الحالات بينك وبين ذاتك، ثم تخرجها إلى النور صحيحة معافاة، إلا أن للرسام الفنان التشكيلي رأي آخر حين يقول:

. لا يا سلوى إن الفن الحقيقي هو ابن تجربته، والفنان الذي يحترم إبداعه هو الذي يلاحق المشهدية بعينيه وفكره وأصابع يديه.

في موت الياسمين تفرش الكاتبة بساطاً توضح دورة الحياة الطبيعية بين الولادة والموت بكل تموجاتها وتعرجاتها وتدرج ألوانها مؤكدة أن الموت هو بداية جديدة لحياة جديدة.

في خلف الزجاج تجربة مرة لامرأة تحلم بشيء من الثروة والنجاح والحياة التي تليق بالبشر إلا أن أحلامها تموت كما تموت هي نفساً وروحاً حين يسقط الجسد في مستنقع الرذيلة لتبدو دمية لامعة ملونة خلف إحدى الواجهات الزجاجية معروضة للبيع الرخيص..

هنا أريد أن أقف لأقول إن الكاتبة في هذه القصة رغم أنها تنطلق من الواقع العام لتجارة الرقيق الأبيض إلا أنها تبتعد عن الواقع المحلي وبالتحديد الواقع السوري ولعل المرأة يمكن أن تعرض جسداً للبيع ومن خلف الواجهات الزجاجية في العواصم الأوربية أو الشرق أ وسطية إلا أنها في مجتمعنا بعيدة نسبياً عن مثل هذه الشناعة الأخلاقية السافرة رغم أني لا أنفي وجود ذلك في منابت أخرى وطرق عرض أخرى.

في حالة غضب عندما ينفجر البيت كالبركان وينقلب الود بين الزوجين إلى نقيضه ويختفي الحوار الهادئ ليأخذ الصياح مكانه، وتتوسع الفجوة لتتشكل على أطرافها خنادق وعساكر ومقاتلين، للزوجة عسكرها وجنودها وللزوج قبيلته وعشيرته وفي اللحظة الأخيرة وحين يحتدم الصراع المدمر تكون قد انسلت إلى بيت زوجها مع طفليها.

حكاية كل صوت الموظف الصغير معتمد الرواتب يعد للناس رواتبهم وهو مشتت الفكر بين التزاماته التي لا تعد ولا تحصى وبين الراتب المحدود الذي لم يعد يتناسب مع متطلبات الحياة اليومية والأسرية والقصة تعاد كل شهر لا شيء يتجدد سوى أن التجاعيد تزرع خطوطها وتحفر أخاديدها بينما يزحف الشيب تدريجياً.

مفاتيح العتمة وهي تسرق الأمنيات وبنت الدهشة، صورة المرأة الحلم التي تملأ رأس الرجل ومخيلته عروس الأحلام الوردية، تلك كانت هيئتها في خياله ولسان حاله يقول: أريد عروساً جميلة إلى حد تفوق الوصف إذا نظرت إليها أسرتني وإذا لامستها صعقتني، وإذا أصغيت لحديثها أذابني حلو الكلام،

وإذا اختليت بها أصابني مس، الخلاصة أريدها بنت الدهشة ويلتقي بها فعلاً ولكن بعد مضي شهر واحد على الزواج يصبح كباقي الرجال وكل شيء يبدو عادياً تماماً ولا شيء يثير الدهشة أو الانبهار.

آخر الهدايا والسنون السبعون وهي لا تزال تتذكر أول هدية والتي هي أيضاً آخر هدية وأخيراً مركز اجتماعي مرموق حسب ما يوحيه مظهره الخارجي من أناقة ولياقة وحسن هندام إلا أن الحقيقة عنيدة دائماً إذ تظهر بواقعها ووقائعها فتفضحه تصرفاته البعيدة جداً على كل ما يتظاهر به.

من هذا العرض السريع والموجز لـ (20) قصة قصيرة تتراوح بين الصفحتين وتسع صفحات من القطع الوسط تأتي القصص بطريقة سردية وبلغة بسيطة تتحدث بضمير الغائب في غالبية القصص أو أكثرها وقليل منها جاء بضمير المتكلم.

تبدأ القصص بفعل حدث في الماضي مثل: اقتعدت الرصيف. ساد صمت جلي على القاعة. وقف الرجل على قمة الجبل. كان يحدجها بشكل مريب. كان المعرض بديعاً. صعد الحافلة. رآها تخرج من البوابة. صفقوا الباب خلفه. ذهب دون وداع. قالت: وسنونها السبعون.

وأحياناً تبدأ القصة لتصف حالة البطل النفسية أو لتلفت نظر القارئ إلى مكان الحدث أو ظرف الزمن الذي يؤطر القصة مثل: ذات صباح غريب. عندما انفتح الباب. يوم دخل بيتنا. عندما تحركت قدماه باتجاه المحطة. عاصفاً مثل الريح دخل نضال إلى بيته. شارداً كان.

إلا أن الخاتمة عند الكاتبة تأتي دائماً مفاجئة للقارئ فهي لاتختم القصة بخاتمها الخاص ولا تسقط عليها رؤيتها الخاصة بل تترك القارئ يختم القصة من خلال وجهة نظره هو ومفهومه هو.. وقد أجادت بذلك إلى حد كبير..

حنان درويش تتبدى للقارئ كاتبة مهمة تتابع الحدث في تموجاته العاطفية والإنسانية وتلاحق منعطفاته الواقعية، تستوحي موضوعها من البيئة الاجتماعية المعاشة فأي موضوع عادي، ثانوي، هامشي، يتحول بين يديها إلى حد مهم مضخم مفعم بالأسرار والأبعاد الأخلاقية بكل قيمها وسموها.

أبطال حنان درويش ناس عاديون نراهم يومياً، نقابلهم في الشارع والمكتب، على الرصيف وفي المكتبة وأحياناً ينامون معنا تحت سقف واحد فهم نحن وما نعيش من أوجاع وأمراض وأحلام وصراعات وطموحات.

يتدخل الحوار في بعض قصصها موضحاً أو مستفسراً أو مفكراً وقد يأتي الحوار على شكل مونولوج داخلي، ليفكك بعض الأسرار أو ليتفاعل القارئ مع مكامن المشاعر الذاتية لأبطال القصص.

المرأة والرجل يتكاملان في قصصها كما هما في الحياة أصلاً.. فالعشق دائماً قاسم مشترك يتحرك في سطور القصص ولكنه عشق خاص فهو العشق المبكي حيناً أو المحرم أو العشق الذي يحاكي غيمات الصباح الندية، ونجوم السماء.

الكد والتعب وموت الأحلام الصغيرة عند الناس البسطاء حين تصطدم بالواقع المر والرتابة اليومية المدمرة.

وحنان درويش وإن كانت تناصر الإنسان البسيط المرهق عموماً إلا أنها تميل إلى المرأة خصوصاً.

فالمرأة في قصصها هي المظلومة دوماً، وهي الكائن الأكثر عطاء والأكثر نبلاً،هي الكائن الأصيل

المزروع في ثنايا المشكلات اليومية وهي المبدعة رغم انغماسها في ملوحة الحياة ومتاعبها.

المرأة دائماً تبتدع الحلول الواقعية فهي المربية الرائعة والعاملة النشيطة وهي الإنسانة الوفية حتى حين يتنكر لها الوفاء ذاته، وهي الجميلة المرهفة بمشاعرها، الحالمة، المضحية بما تملك، بل بأعز ما تملك من أجل الحبيب والأسرة والأولاد، وهي الضحية أيضاً.

أما الرجل فقد جاءت شخصيته مغايرة تماماً لشخصية المرأة ولعل الكاتبة تدرك تماماً هذا الدور وتقصده نصرة لنفسها وبنات جنسها أو أنه تشكل لديها بشكل عفوي.

فالرجل إنسان قاهر ومقهور، يمثل الجريمة الاجتماعية والقهر الاجتماعي، يمارس هذا القهر ليس على المرأة وحدها بل على الفئات الاجتماعية الأضعف، وهذا ما بدا جلياً في قصة بوح الزمن الأخير فالجريمة ارتكبها رجال وهي جريمة قتل ألصقوها برجل آخر متعمدين ذلك لأنه كان الحلقة الضعف فيهم.

والرجل يتبدى في القصص إنساناً مغروراً غير مبدع فالشاعر الذي يعتلي المنبر هو أنور الفالح ليس بشاعر ولا مبدع والمطرب فصيح الأخرس ليس بفنان ولعل لهذين الاسمين دلالة ومعنى واضحين.

والرجل سيد مطلق السيادة، ففي الزمن الأول يأمر المرأة بالصعود إليه ويقول: آمرك بالصعود لكنه حين يفشل بامتلاك السيادة يتظاهر بالتودد والتصريح بالحب والتوسل إلى المرأة ليبدو ضعيفاً لطيفاً طائعاً وهذا ما جعل المرأة تقترب منه.

وبذلك فهو مراوغ مخادع لأنه يجعل من ادعاءاته وسيلة لإذابة ثلوج التمنع التي تقف بينه وبين ود المرأة على عكس المرأة التي هي حرة من الداخل فلا هي تطيع حين تؤمر، ولا تأتي إلى الرجل عبدة صاغرة أو جارية ذليلة، بل هي ترق لكلمات الحب وتلين لمناجاة النفس وتهب نفسها للرجل حين تستشعر حبه وصدقه وتضحي بجناحيها وتستبدلهما بقدمين جميلتين تمشي بهما في حين يعود الرجل لغروره وصلفه حين تستسلم المرأة وتنكسر ذاتها بفعل إرادة الحب.

والكاتبة حنان درويش لا ترى في الرجل تلك الصفات العدوانية الداخلية الملازمة لمشاعره ونبضه وأحاسيسه بل تتعداها إلى ذكر منظره الخارجي وتصرفاته حين تقول: .كان يحدجها بشكل مريب، نظراته غير محببة، وكذلك ابتسامته ذات اللون الفاقع، وطريقة شربه للشاي، ووضع اللفافة بين شفتيه الغليظتين، والنكات السمجة المرافقة لقهقهاته وقهقهات الشلة من حوله، والكلمات المقصودة التي يرميها بها بين الحين والحين الآخر (ص43).

دقق معي في هذا الوصف، انتبه إلى كلمة ابتسامته ذات اللون الفاقع، لعلك رأيت ابتسامة من ذلك الطراز لكن هل خطر ببالك أن يكون للابتسامة لون فاقع؟؟ وهي في هذا الوصف وإن كانت تريد أن تصف بالسماجة والغلاظة رجلاً واحداً إلا أنها أكدت أن تلك الصفات تنطبق على الرجال الآخرين الذين هم يرافقونه (الشلة).

هذه الصفات المنفرة استعملتها الكاتبة لتصف رجلاً وهو بحالة ود وتقرب من امرأة ويمكنني أن أتساءل وأتخيل كيف هي صفاته ونظراته وكلماته حين يكون في حالة غضب...؟؟

وبهذا الرجل، لايشد انتباه الكاتبة أو المرأة وهو غير مؤهل للإعجاب أو الاحترام أو حتى التقدير، فهو كما جاء في القصة سمج فظ لا يليق به الغزل في أكثر الحالات وحين تأخذه بصورة معاكسة فتظهره

أيضاً بحالة بعيدة عن الإعجاب أو التقدير أو الاحترام أو الميل العاطفي ولا أتجنى فعلى لسان البطلة تصفه: . (لم يكن بالباب سوى شاب رقيق العود خافض الرأس مغض الطرف يحمل حقيبة سفر سوداء ويضع على عينيه نظارة طبية ذات عدستين سميكتين بينما غبرة السفر تغطي مساحة وجهه النحيل).

إذن الرجل لديها لا يحرك مشاعر المرأة الرقيقة والجميلة ولا الذكية العاقلة، وإلا أين شهامة الرجل ومروءته ووسامته؟ وأين لباقته وحسن تصرفه أو توقد فكره؟؟ لم أعثر على أية كلمة توحي بأية صفة من ذلك.

وأيضاً الرجل في نظرها إما ذئب ينهش في لحم المرأة أو ضعيف مقهور لا يقوى على حمايتها بل لا يقوى على حماية نفسه وهذا ما بدا واضحاً في قصة خلف الزجاج.

وتحاول أيضاً أن تتهكم فتصنع للرجل شخصية كاريكاتورية كما في تهيؤات حمود فابتداء من حديثه وطريقة مشيته إلى لباسه وانتقاء بدلاته من محلات البالة وانتهاء بسلوكه اليومي المضحك وثرثراته حول شخصيات مهمة قابلها اليوم وأمس وقد يقابلها غداً، فرغم أن حمود شخصية بسيطة من عامة الشعب، شخصية مقهورة ومسحوقة إلا أنه يقاوم هذا القهر بعدم الاعتراف به وبأحلام اليقظة والأوهام والتهيؤات التي تعيد إليه توازنه المفقود إلا أن الجميع يضحكون منه ذلك الضحك المبكي والمؤلم في آن معاً.

وهو أي الرجل في حالة غضب يدفعه الهم اليومي إلى ضرب زوجته ومعنى ذلك أنه مغلوب على أمره يعاني من القهر والانكسار وبالتالي فهو يعكس هذا القهر على أهل بيته فالدنيا صارت هماً على كتفيه وضربت عليه الذلة والمسكنة جراحاً عميقاً تتفجر على رأس زوجته التي يحبها والتي هي أي المرأة تغفر وتسامح لأنها كما قلت الكائن الأكثر نبلاً والأكثر جمالاً والأكثر عطاءً.

والرجل أيضاً شخصية مترددة وحائرة يعاني الصعوبات المالية ولديه الالتزامات التي لا تحصى، وفي ظل هذا الواقع يعيش مع زوجته صعوبة الظروف لكن المرأة هي التي تمنحه الاتزان الداخلي وتعيد إليه الهدوء والسكينة ليتابع مشوار الحياة مع المرأة التي وصفها هو بالشخصية المريحة والوجه الوديع... ألم أقل أنها في نظر الكاتبة الكائن الأهم والأروع.

وهكذا تتابع القصص وترسم الشخصيات مساراتها الواقعية مابين العدوانية والسلبية واللامبالاة والهامشية والغرور والتفاهة والسطحية كل هذه الصفات منحتها الكاتبة للرجل عن طيب خاطر.. أما النبل والمحبة والوفاء والعمل والتفاني والتضحية والإحساس بالجمال والوداعة والعطاء فهي بشكل عفوي وبديهي من صفات المرأة.

ولكن السؤال.. هل هذا كله جاء صدفة أم أن الكاتبة قصدته قصداً لأنه الواقع وهي تقنعك به.

كل ذلك جاء بلغة بسيطة سهلة ناعمة وواضحة قد تأخذ أحياناً بعض الصور الشعرية الرقيقة ونقرأ معاً هذه الفقرة على سبيل المثال:

في كل الصباحات المكللة بالانبهار، ترفع الياسمينة وجهها الوديع، تقبل أنامل الشفق فيتوالد السحر وينسرب البخور دفاقاً وينهض اللون في أجنحة الفراش، وفي عيون العاشقين فتنام أضمومة من الألق متواترة الإرتعاش)، ص 56، من موت الياسمين.

فحيث عمدت الكاتبة إلى أنسنة الطبيعة والنبات فالصباح يعيش حالة اجتماعية حين صار صباحات

بجمع المؤنث السالم والياسمينة ترفع وجهها والشفق له أنامل والسحر يتوالد واللون ينهض والألق ينام في عيون العاشقين ويرتعش.

وفي موقع آخر الوجع يبرعم في العينين، والعتمة تكتنز واللحظة تناطح والاستفزاز يناور..

أشد على يد الكاتبة المتألقة حنان درويش وإلى مزيد من التألق والعطاء..

وداد قباني.

❑

قراءات... قراءات... قراءات

قراءة في قصص

((شواطئ الأحلام))

"شواطئ الأحلام" قصص للأديب اسكندر نعمة، من إصدار اتحاد الكتاب العرب لعام 2000، صمم الغلاف الفنان فراس جباخانجي، والإهداء إلى روح أمه في عالمها الآخر. تتألف هذه المجموعة من اثنتي عشرة قصة في 117 صفحة من القطع المتوسط، وهي المجموعة القصصية الثامنة، وقد جاء التعريف فيها على الشكل التالي:

*"**مجموعة قصصية تحمل أفكاراً واضحة تماماً، وطنية المنبت، قومية الامتداد، إنسانية المقصد.** لا غبار عليها، ولا لبس فيها، ملتزمة بهموم إنساننا، تلامس الجروح وبؤر المرض والزيف، وعدم الرضوخ للإغراء، تؤكد على نبل المواطنة في الوطن.*

إنها وقفة أدبية ناصعة في وجه محاولات الطمس والتعمية".

نلحظ من خلال هذا التعريف مدى أهمية القصص، وفي محاولة للتقرب منها أبدأ بالتعريف بالعناوين، وأخص هنا عنوان المجموعة:

*"**شواطئ الأحلام" عنوان المجموعة القصصية**، اختير من خارج القصص، إذ لا توجد قصة بهذا العنوان. ومن خلال استقراء مدلولات الكلمتين شواطئ وأحلام نستشف ما يرمي إليه القاص، فالشواطئ هي جمع لكلمة شاطئ الذي يستخدم عادة للأنهر والوديان والبحار.. وهذا يعني أن بقاء الأحلام على الشاطئ*

هي ملامسة الحلم دون الوصول إليه فإذا كان الحلم ذاك النهر أو البحر، فإن الوصول إلى الشاطئ يعني أننا مازلنا في البداية، لم تلج أحلامنا الضفة، بل تقف هناك بعيدة عن التحقيق.

فالوصول إلى الشاطئ لا يحتاج إلى جهود، وبقاء الأحلام عليه يعني أن هناك واقعاً أكبر منها. القصص ذاتها توحي بذلك. فمن القصص التي تتحدث عن عالم الأحلام قصة "الخروج من طقوس الحلم" التي تحكي قصة المهندس الميكانيكي نعيم الذي قضى ست سنوات في الغربة، عاد ليطرق أبواب القدس عاد مثقلاً بالبرامج والهموم ليجد نفسه مسؤولاً عن أسرته، والده عجوز وإخوته صغار.

الجو من حوله يفرز ظلاماً مقيتاً، يغرق في الأحلام، يحلم بالبحر والسعادة. يأتيه في أحد مناماته أبو محجن الثقفي وفرسه البلقاء وسيف سعد وفي هذا تأكيد على مقاومة المحتل. إذ عندما يفيق، يغادر بيته، فإذ بشارع السوق الرئيس في القدس يحمل على شفتيه ابتسامة طيبة هادئة، تختزن في ذاكرتها أزيز الرصاص ودخان القنابل..

في القصة الأخيرة "أحلام بلا نهاية" يستحضر الكاتب أديبين مهمين هما الجاحظ وشكسبير، ومن خلال الأحلام نقبض على المواضيع التي يتطرق إليها والتي فيها أن الخلاف في الرأي لا يفسد الود، وأن الحاضر ابن الماضي، وأن الثقافة أخذ وعطاء، والتخلف لا يفضي إلا إلى واقع قمعي لا يستطيع الإنسان أن يعطي رأيه، فهذا الجاحظ لا يمارس النقد خوفاً من الرقابة، يجيئه شكسبير ليسمع ما خشي أن يبوح به عبر أسلاك الهاتف.

إلى جانب هذه الأحلام الصريحة، ثمة مجموعة أحلام جاءت منثورة في العديد من القصص، ففي "الألوان الرمادية" يحلم بطل القصة بوظيفة بعد أن يتقدم بأوراقه الثبوتية وينجح في الامتحان، يراجع علّه يصل الدور لاسمه، لكن رئيس الديوان يجيبه في كل مرة "لم يأت دورك بعد" مل وأراد أن يهرب من الواقع أو يجد واسطة تلبي طموحه، يجد ضالته بجاره الذي ظنه أنه شخص هام، لتردد أناس مهمين إلى بيته. يكتشف أن جاره هذا لا يملك مكتباً، يأتونه ليترجم لهم، كونه ترجماناً محلفاً.

في قصة "آلام" حلم بالنجاة لعائلة أرمنية هاربة من القتل، حلم متواضع، هدفها الوصول إلى حلب، لكن حتى هذا الحلم يموت، يكتشفهم الضابط التركي جاويد بك، يعطي أوامره بإبادتها، فلا تنجو سوى "هاسميك" الابنة، ولهذا تتكسر الأحلام والآمال على صخرة الواقع المر.

في قصة "عندما تغيم الأشياء" حلم ماجد بالعمل والدخل الكافي وحلم زوجته ناديا بمولود يكون أخاً لابنتيها. في القصة أمل بالسعادة لا يستطيع تحقيقه، فهو غير قادر أن يعطيها ما هو مفقود في داخله، ومع ذلك يهبها طفلاً، يحقق حلمها، ليصير الواقع المعيش أكثر قساوة.

أما في "لوحات دامية" فالفشل يطارد المحبين، حبيبته تزف لغيره دون علمه وأخذ رأيه، ها هي ترفع يدها أمام عينيه، يلمع شيء ما في أصبعها لتقول له إن الأحلام تبقى في الذاكرة بعيدة عن التحقيق، وإن الفرح الذي يهفو إليه الإنسان يصير من الممنوعات. إذ إن سؤالاً بسيطاً عن الفرح للأستاذ، سبب عدم حضوره في الأيام القادمة.

في قصة "الزيارة" يزور الباحث عن وظيفة زميله السابق في المدرسة والذي صار مديراً، علّه يحقق طموحه. إلا أن المدير لم يترك له مجالاً، يثرثر، يدافع عن ذاته، يضطر الزائر إلى المغادرة، لا يحدثه

بموضوعه الذي جاء من أجله، يموت الحلم بين أضلاعه، في حنجرته قبل أن يهمس به.

في "تداعيات في لحظة الاكتمال" نكتشف مدى القهر والظلم الذي حل ببطل القصة السجين. ومع أنه نزيل زنزانة إلا أنه يخترق جدرانها يستحضر الماضي، يتخيل حبيبته. يستدرج أحلامه إلى الزنزانة، يستعيدها، وهو متأكد أنها لن تتعدى الجدران السميكة.

إن قصص المجموعة تعج بالأحلام المصادرة، التي تجهض قبل أن ترى النور، حتى في بعض القصص التي لا تحتوي على آمال وأحلام، نجد ذلك في الأمنيات الصغيرة وفي غير ذلك، فمثلاً في "هناك.. قرب الصخرة" حيث تتعطل السيارة، يراود الركاب أمل إصلاحها ومتابعة الطريق، إلا أنهم يكتشفون أن الخلل كبير وأن إصلاحه ليس بالأمر الهين، وأن السيارة لن تقلع من مكانها أبداً. في هذه القصة إضافة إلى ما قلته رمز واضح، يشير إلى المسيرة التي تعطلت بسبب الخراب والتي يلزمها إصلاح، وفي هذا إسقاط سياسي.

باختصار القصص تدفن أحلامها، وإن العنوان "شواطئ الأحلام" اختير بدقة متناهية، فيه استشراف لمضمون بعض القصص، وفيه حدود للأحلام، ويكاد المعبر الصادق عن أجواء المجموعة بشكل عام.

ولعل هناك إلى جانبه مجموعة عناوين فرعية لبعض القصص، توافق حالة الانكسار وهزيمة الأحلام والذات. فمن العناوين التي تعطي هذه الدلالات التالية:

-الألوان الرمادية.

-حالة خوف.

-الخروج من طقوس الحلم.

-آلام.

-عندما تغيم الأشياء.

-تداعيات في لحظات الاكتمال.

-أحلام بلا نهاية.

أعود الآن إلى عناوين القصص لأجد أنها مقسمة على الشكل التالي:

عدد كلمات العنوان	مجموع العناوين
1	2
2	5
3	3
2	4

الملاحظ أن معظم العناوين عادية، باستثناء بعضها الذي فيه شيء من التميز وهي:

-الخروج من طقوس الحلم.

-عندما تغيم الأشياء.

-هناك.. قرب الصخرة.

-تداعيات في لحظات الاكتمال.

إن ما قدمته عن العنوان ودلالاته يعطي بشكل أولي بعض مضامين القصص، التي تتحدث عن واقع اجتماعي واقتصادي سيء، واقع من الصعب تجاوزه، يميت الأحلام ويقضي عليها فتظل رهينة الشاطئ، والأمثلة كثيرة وهي منتشرة في القصص كافة.

القصص مثقلة بالهم الشخصي والوطني والقومي والإنساني، ففي "تداعيات في لحظات الاكتمال" نرى ما مصير بعض الناس الوطنيين.

أما في أقصوصة "قف.. قف" الوطنية، والتي تتحدث عن طفل عوقب لأنه لم يؤد التحية للعلم الإسرائيلي. فإنه يبحث عن مسدس والده، يأخذه ويذهب إلى منزل مدير المدرسة اليهودي. يطلق النار عليه ويخرج مبتهجاً ويتجه إلى مكان مجهول. وفي قصة "الخروج من طقوس الحلم" تصميم الفلسطيني العائد من الخارج على المقاومة من خلال أحلامه التي قرر أن يحولها إلى واقع، فانخرط في النضال.

نلحظ الجانب الإنساني في قصة "آلام" حيث ترتحل عائلة أرمنية هرباً من الموت، تغادر منطقة أورفة في شمال سورية، متجهة إلى الجنوب الغربي عبر جموع الراحلين، لكن ولسوء حظها تباد. وفي هذا المجال يستحضر القاص ثلاث صور تتناول تمزيقه بعنف وهي:

-المبعدون الفلسطينيون والجنوب اللبناني.

-الحفرة التي ارتوت بدماء العائلة الأرمنية.

-وصوت التاريخ.

*الناحية الفنية:

غلب السرد بلغة الغائب على القصص، فقد بلغت القصص التي تحدث فيها الكاتب بالضمير الثالث سبع قصص، بينما بلغة المتكلم ثلاث، وهناك قصة بدايتها ونهايتها بلغة الأنا أما بقية القصة فهي بلغة الغائب وهذه القصة هي "آلام". أما قصة "تداعيات في لحظات الاكتمال" فقد استخدم فيها ضميري المتكلم والمخاطب، إضافة إلى وجود مقطع أو أكثر بلغة المخاطب في أقصوصة الحلم الثاني. أما الأفعال المستخدمة فمعظمها أفعال الماضي.

صيغت بعض القصص بأسلوب الحكاية، ومنها قصة "حدثني جدي" الذي يشي عنوانها ومضمونها بذلك، وهي تتحدث عن حكايات من أيام السفربرلك. في قصة "آلام" شيء من الحكاية، إن لم تكن حكاية من حكايات مذابح الأرمن. كما نجد حضور روح الحكاية في قصة "في المقهى" التي تتحدث عن قطع الأشجار وحضور الحكواتي الذي يقص حكايات الأبطال والعشق والحرب، من أجواء هذه القصة المقطع التالي:

"إليكم تتمة القصة... هجم الأمير دياب شيخ الشباب، حدّاف الرقاب، وسبع الغاب والبطل المهاب، على الزيناتي خليفة، وبطعنة من رمحه النفاذ اخترق رأسه وتركه يتخبط في دمه. عندئذ دقت طبول الفرح واجتمع الناس حتى غطوا قرص الشمس" صفحة 84.

اتبع القاص طريقة التقطيع في قصص عدة منها "الخروج من طقوس الحلم" الذي فصل بين مقاطعها

بنجوم كما في الصفحتين 36 و 37، وكذلك فعل في قصة "آلام" إذ فصل البداية والنهاية عن جسد القصة لاحظ ذلك في الصفحتين 40 و 46. في قصة "عندما تغيم الأشياء" مهد لنهايتها بفصله عن متن القصة لاحظ صفحة 55. أما "لوحات دامية" فهي مجموعة لوحات، كل واحدة تشكل أقصوصة أو قصة قصيرة جداً. كما فعل بين المقاطع في قصة "في المقهى"، وكذلك في قصة "تداعيات في لحظات الاكتمال"، أما قصة "أحلام بلا نهاية" فيعتبر كل حلم مرتبطاً بما قبله على الرغم من تقسيمها إلى خمسة مقاطع.

أما الحوار فهو حاضر في العديد من القصص، ويكاد يكون أحد مقوماتها الأساسية، وهو حوار فصيح وأدى الغرض منه، وهو متفاوت في الطول، من قصة "في المقهى" الحوار التالي:

"تساءل وهو يلعق شفتيه:

-ما هو السبيل لمعرفة الحقيقة؟ وكيف نتبين كل ذلك؟

أجاب الرجل الحكيم وقد علت وجهه ابتسامة باهتة:

-ألم أقل لكم، إن القضية متشعبة الأطراف، وليست بالبساطة التي تتصورون.

رد الشاب المتحمس:

-ليس هناك من حل سوى أن نسأل الأشجار ذاتها، بعد أن استلقت على الأرض، فنعرف منها أسراراً كثيرة" ص78.

الملاحظ في قصص الزميل اسكندر نعمة وضوح القصص، من يقرؤها يفهمهما وقد يستخلص منها بعض الدروس، إلا أن الاستخلاصات تختلف بين شخص وآخر حسب درجة ثقافته.

في قصصه استخدم شيئاً من السخرية في القصة الأخيرة.

كما استخدم أسلوب التداعيات في بعض القصص خاصة في قصة "في المقهى" فمن الصفحة 12 هذا المقطع:

"غطست في بحر من الذهول، ورحت أتدحرج عبر دهاليز مخيفة من التداعيات، والاحتمالات. أنقذني مما أنا فيه خيال المرأة التي أحببتها ملء قلبي وجوارحي. بدت أمامي بنظراتها التي تحمل أسراراً كثيرة، ووجهها الذي يحكي حكايات غنية ماتعة، وجسدها الدافئ العابق بالمودة، وقلبها الذي يموج بالعواطف الصافية، والأفكار الناضجة المقنعة.. تماهيت معها وانزلقت في لوحة ذكريات قديمة.. قالت لي ذات يوم: نحن مثال العشاق، فليتعلم المحبون منا ذلك، ولننتظر أنت وأنا أطياف سعادة لا مثيل لها.."

لا يهمل القاص المنولوج الداخلي الذي يكشف خبايا النفس الإنسانية، ففي قصة "زيارة" يحاول المدير ألا يستعيد الماضي، يثرثر ويتحدث عن المبادئ، لكن الماضي يأتيه رغماً عنه، يأتيه مع الزائر الذي يذكره بأشياء يبعدها عن دائرة تفكيره. ونجد المنولوج والمحكاة الذاتية في القصص التالية:

-تداعيات في لحظات الاكتمال.

-الألوان الرمادية.

-عندما تغيم الأشياء..

يهتم الكاتب بنهايات قصصه، إذ يلاحظ وجود بعض النهايات الفنية الجميلة، من هذه النهايات ما جاء في خاتمة القصص التالية:

-آلام.

-عندما تغيم الأشياء

-الخروج من طقوس الحلم، التي سأورد نهايتها:

"وعندما استفاق نعيم من طقوس الموت المجاني الحالم، وغادر بيته، كان شارع السوق الرئيس في القدس يحمل على شفتيه ابتسامة طيبة هادئة، تختزن في ذاكرتها أزيز الرصاص ودخان القنابل، لتستقبل كل الذين هزتهم الصحوة، وتخلوا عن أحلامهم المجانية.." صفحة 38.

القصص في النهاية جديرة بالقراءة، وقد يولد انكسار الأحلام فينا أحلاماً جديدة فتية.

عوض سعود عوض

❑

قراءات... قراءات... قراءات

قراءة في

ســومريـات

في ديوانه (سومريات) الصادر بعون من اتحاد الكتّاب العرب في القطر العربي السوري سنة (1996)، يبدو خضر عكاري وتراً مشدوداً بين ماضٍ غابر عريقٍ، وآت مجهول، وبينهما حاضر يعاني فيه تجارب البوح شعراً، فتتسم مقطعاته التي اشتمل عليها هذا الديوان الصغير بتجارب ذات نفس شعري قصير، كأنها ومضة سريعة الظهور، قوية الألق، باقية التأثير في المتلقي، وإن افتقرت إلى البعد الفلسفي العميق، أو القلق الوجودي المرير، فهو شاعر متعب، مسكون بالهموم، صرخاته صدى يتردد في فضاءات حياة العكاري فلا يغيّره إذ لا مجيب بين يهدهد آلامه، أو يمسك بيده مصاحباً له لتجاوز حاضره بعطشه وقحطه وغباره وشظف العيش فيه، فيهرب إلى الماضي الجميل، حيث دفء حجر الأم، إن لم يكن هذا الماضي رحمها، فيجد في (السومريات) [نسبة إلى السومريين العرب الأجداد] تعزيته فيستغل هذا الماضي برموزه وأساطيره وسحره ليسقطه على الحاضر والآتي، أبعاداً وجدانية أو ربما تساؤلاً فلسفياً قلقاً، لعله يستلهم ما يبدو مرارة العيش، ومعاناة الزمان والمكان، والمخاوف، فيدع العين تبصر الغابر أملاً في

ملء الحاضر خضرة وماءً وجمالاً.

إنه في أشعاره هذه يتأمل خرائب نفسه المتعبة القلقة، فيغني للصباح، بل ينشد تراتيله المبشّرة، حتى لنجده يردد لفظة الصباح أكثر من عشرين مرّة، وفي هذا الاستخدام اللغوي دلالات رمزية وشعورية كثيرة، وميل إلى الرمز الذي لا يرقى إليه التعبير المباشر، فيعلو الشاعر بغتة تبعاً لذلك على الواقع الحقيقي، ليصبح من خلال رموز الصباح بناءً مجازياً يعبر فيه عن قضاياه ومواقفه من الحياة والناس، والمحيط.

ثمة إرادتان تتصارعان في هذا الديوان، إحداهما: إرادة الصباح والضياء والنور وقمته هي (النور)، والإرادة الثانية: يمكن أن نسميها إرادة المجهول والخفاء والخوف أو التعلق. فالظلام يستمد قيمته من صلته بالنهار المتمثل في السطوع والإشراق لأن الليل رمز للهم والخوف من المصير الغامض (هنا)، والصباح نقيضه تماماً. فهو يفتح مجموعته الشعرية بفعل (أخاف) (1):

أخاف عليك من الضَّباب

يدغدغ شفتيكِ

أخاف من لهاثِ الصباحِ

يتوارى

في مدى صدركِ الناري

فكل مثيرات خوفه وآماله المرتجفة هنا: الضباب، المطر، العشب، الثلج، الطيور، النار، عناصر معنوية طبيعية لوّنت هذا المقطع، فبدا الشاعر كعصفور في قفصٍ يبحث عن مخرج.

في مقطعه (كوني معطفي) يتوحد بالحبيبة، لأنها الدفء، ونبض العروق، والغطاء الذي يحميه من حدثانِ الدهر.(2)...

كوني معطفي: من عينيك الباكيتين

كتبتُ قصيدي

من حنانكِ

ينتفضُ البردانُ ويغفو

غُرَّتُك بعضُ نزيفي

كوني معطفي

نبضَ دمي

حين تغورُ الهاجره

ثم ينتقل إلى الحديث عن الصباح والخير والرغبات التي لم تتحقق: (3):

صباح يجنُّ بالصقيع

والدّفء عنيد

أيتها الظبية اللاطيةُ

تخومُ نزيفي

وهنا نجد نفسه الشعري قد استطال قليلاً ليتحدث عن اجتماعات المتضادات في النفسِ، فالصباح يفرح بالصقيع والبرد، ليكون الدفء عنيداً، أما الحبيبة فهي (تخومُ نزيفي) ولست أدري ما الذي يعنيه العكاري بهذا التعبير الغامض...

في هذا المقطع يكرر كلمة (صباح) عدة مرات فالصباح يتنفس بالمطر، وهو صباح رمادي هادئ، فاقع، شفيف... ويبدو أن مدلولات الصباح هنا قد ازدحمت في ذهنه فراحَ يطلقها حسب تداعي المعاني ليشكل منها لوحة شاحبة باكية يسربلها الحزن.

ولكن هل يظل الصباح هكذا... بالتأكيد لا، لأن العجاج الشرس الذي يزعج الطبيعة ويكحلها بالدموع، والقلق جعل الضباب يبكي في مدينة (سلمية) وعلى دروبها رشق بعضاً من دمه. وهنا نجد العكاري يلجأ إلى هذه التعبيرات الاستعارية الجميلة التي تدلل استخدامه للون الرمادي الضبابي المرتجف في رسم لوحاته الشعرية. فالحزن كما يُلاحظ مسيطر على روحه، وعلى (صباحاته) المتنوعة، يصبغها بهذا اللون الحزين لتصل تجربته الشعرية إلى قمة صعودها عندما يجعل (الزرازير) نائمة، أي أن يكون ميت، لا حركة فيه ولا ضياء... والصباح لديه مثير للخوف، وقد يكون أملاً وبشراً ومولداً جديداً...

فمن أجل الحبيبة تكون القصيدة ربيعاً، ومن أجلها يتوهج قلبه، وتشتعل المسافات فيصبح الحزن تميمةً تعلق في الرِّقاب، خوفاً من الحاسد وشروره، فالحبيبة وربما لا تكون المرأة، فقد يكون الوطن الصغير أو الكبير نضارة دائمة، لها تتدلى العناقيد ناضجة ويضحك الربيع ويختال فرحاً، وتتكوم الشهقات الغاربة؟.. ولأن تجربة العكاري تقوم على اجتماع المتضادات فهو يلجأ إلى طباق جميل وعفوي، فيتساءل لماذا يضحك في حضرتها ويبكي في حضوره:

فلماذا يضحك الربيع في حضرتك

ويبكي في حضورنا؟!..

وتلك خاتمة حزينة كسابقاتها. فالبكاء ملازم له، يجعل الفرح باكياً في حضرته..

لكنه في قصيدته (وأنت)(15).. يصدر عن تجربة تبوح بشهوة الجسد أكثر من نشوة الروح، فالحبيبة الجاثمة على صدره:

جسدُ مضرَّجٌ بسياط

الشهوة..

طرف "الشرشف" غادره النّعاس

تأبط دفاتره

نسي فوق الحكمة وظيفته..

وأودع بين أصابعك السارحة

قطيعاً من الخراف

وباقة

من التنهدات

فالمرأة بين تخومه عصفورة تزقزق بأنهار، يلفحها جمر الهجير... وهنا لا نجد ربطاً منطقياً أو معنوياً بين شهوة الجسد وما يوحيه (الشرشف) وعلاقة هذا الوحي بقطيع الخراف وباقة التنهدات.. هل نسميه توارد الخواطر، أم تداعي المعاني بدون رابط شعوري على الأقل؟...

ويزول استغرابنا عندما نقف على حقيقة شعرية ونقدية هي التفاوت الذي نجده عند كل شاعر، أو الانتقالات النفسية المفاجئة مع وحدة الشعور أو العاطفة فهذا الأمر يفضي إلى استعمال ألفاظ لا شعورية، أو التعبير عن معانٍ ينبو الذوق عنها، إذ تثير في نفس المتلقي مشاعر غير مرضية، تقلل من القيمة الجمالية للنص الشعري. فقد استخدام فعل (تنزّ) عند حديثه عن شفتيها الخمر وهنا ينتقل الذهن إلى معانٍ شائعة غير مستساغة، إلا أن العكاري يستخدم الفعل هنا في دلالته العرفية والرمزية، أي في إطاره الدلالي الجميل، فالّنزّه هي الشهوة الشديدة، والنزيز الرجل الشهواني، الكثير التحرك والتّر ما يتحلّب من الأرض من الماء... فشفتاها ليستا منهل خمر وإنما هن عسيرتان.. ناضبتان... لا يستخرج الخمر منهما إلا بالنزّ فهذه صورة مقبولة لكن الحديث عن الإبط، السّرة، الصباح المجمّر بالقبلات، والصباح(المرتعب) كخروف محاصر بالذئاب.... ربما كانت من كبوات الشاعر في الجانب اللغوي على الأقل...

وتبدو المرأة من خلال النصوص السابقة، أفعى تصلُّ في خرائب نفس الشاعر الحزين المهمَّش، يقول(6):

ناوليني لغتي الصباحية.

وخيبتي بين تلالي

سنبلةً "قَنْدَريسه"..

وجبةً صحراويه

أفعى، تصلُّ بين حشائش روحي

وكأن المرأة هنا حركة، حيوية، ديمومة، خير، المهم أن تبدد وحشته، وتضفي على روحه الساكنة ما يبث فيها الروح.. وعلى الرغم من غدرها، وإخلافها، ومطلها تظل دافعاً له للبكاء حتى تحول البكاء عادة (7)..

ولا أظن أن الجناس الناقص هنا قد دفعه إلى هذا التعبير، لأنه يعزز أن بكاءه عادة ربما تفتقر إلى الحيوية والتجدد. لما يصاحب علاقته بها من فتور وبرود عاطفة.

إلا أن البديل لهذا الخواء الروحي، والجفاف المصاحب لغدر المرأة هو المطر الذي يغسل النفوس، والأرواح، فيطرد القلق، ويبدو الهم، يطّهر الروح من أدران الغم والغبن... والمطر ليس حاجة مادية عند العكاري... إنما هو حاجة روحية ومادية معاً كيف لها، وهو نسغ الحياة لمدينة مزروعة على كتف الصحراء، تعاني شح الماء بعد أن كانت جنة للناظرين، لكثرة مياهها وخضرتها وغناها... فالمطر، السحاب، الخير، الماء، الندى، الجمال كلها مكونات نسغ الحياة، بل إكسير الوجود، فالعشب هو الذي يطعم الضرع،

والخير هو الذي يجعل الحياة مستمرة، جميلة، ينشر السعادة لتشمل العاقل وغير العاقل، هذا هو الشاعر يخاطب السحاب أو الغيوم الممطرة(8).

مُرّي ولو دلالا

وابتسمي للسنون

أيتها الأرض العاشِقَةْ

إنه يريد أن يتملى وجهها الرائع، كي تبلل (خدود) الأرض لتعود إليها نضارتها، وتزين غرائز الطبيعة حتى لا تصبح مرهونة للغبار، والبكاء، والقحط، وهذا هو إله الخصب (بعل) ينشر خيراته (فتتنهّد) البذور تحت (لحاف التراب).. وتلك تعبيرات فنية جميلة، أساسها التصوير بالاستعارة.

فالإله بعل هو الذي يزرع الابتسامة على شفاه الأطفال، وهو الذي يطرد الجوع من الحياة، لكنه العكاري يربط بين المطر، الحبيبة، كغيره من الشعراء كأنه يستمد بعض عناصر المشهد من قصيدة (المطر) للسياب، يقول العكاري(9):

أتعثّر بين يديك

يُطاردني الخوف الملعون

وأصحو

من زمن "الخابور" الدافق

في قلب"فرات"

ومن الموت تصير حياةْ

باعاصية من شفتيك

يُلملمُ عشبُ "العاصي"..

جرعة ماء

ففي هذه المناجاة يذكر أ سماء أنهار وطننا: الفرات . الخابور . العاصي . لينطلق من هذا البعدالرمزي الواقعي إلى أفق أسمى فيجعل منها خصباً وربيعاً يختال من الحسن والبهاء فيبعث في الطفولة الكئيبة النشوة والحبور، وفي المرأة العاقر الرغبة في الإنجاب بل يحيي فيها الخصب، كي يصير الكون كله حباً وسحاباً وأمناً... ونجده يكرر هذا المعنى في مقطع "قبلة"(10).

شقائق من النعمان

ورفرفة النوارس

وصيحة الشطآن

والبحر "المقمّل" بالجزُر

فهذه المعاني التي توالت بوساطة تداعي المعاني كل واحد منها يديل على البرّ والبحر، واللون وتلك مقومات الطبيعة، إلا أنه فاجأنا بهذا التعبير"المقمّل" الغريب في سياقه، فهو يريد أن يقول: إن جزر البحر

كثيرة لا تُحصى، لكن توظيف القمل والتقميل للتعبير عن هذا المعنى غير مريح بل ربما كان مقززاً كذكر السرّة والإبط... فهذه تعبيرات عديمة الصلة بالشعر الجميل ولا يصح أن تنسج في جماليات تشكيله الرقيقة.

إلا أن ما يؤخذ على ديوان (سومريات) هذا أنَّ مقطعاته ذات نفس شعري قصير.. كأن نفس العكاري المتلهفة للوصول إلى الأمن الضائع تدفعه إلى أن يقطع أنفاسه... فتأتي التعبيرات الشعرية سريعة، قصيرة كومضة بَرْق أو صوت رعد. كذلك استعمال بعض الألفاظ التي ربما ارتضاها هو لإثارة المتلقي إلا أنها ليست مقبولة لافتقارها إلى الإيحاء الشعري الجميل، ولإثارتها مشاعرغيرمرضية ذكرنا بعضها، ونذكر أمثلة أخرى كقوله: "ألتطي ص 15 . مرتعباً 18 . تتفلى 25 . البحر المقمّل 27) وغيرها..

ولكن وعلى كل حال يظل العكاري شاعراً في هجير صحراء داهية لاهبة، ينتظر المطر، الماء، والخضرة، والمرأة الوقيّة، والأمل المنجي ولهذا رأيناه يكثر من ذكر الصباح والصباحات، والمطر، والضباب، والصدى، والندى والقلق، والعواطف المتناقضة كي يزرع في حياته الساكنة الرتيبة الحياة، فيبدو شاعراً يتأمل خرائب نفسه، فلا تجد تعزيته، خلاصه إلا في الشعر، ونعم الوسيلة والهدف...

د.أحمد دهمان

❑

▪ **الإحالات:**

1 . ديوانه سومريات . الطبعة الأولى 1996 . دار معد للطباعة دمشق . ص (5)..
2 . نفسه (6).
3 . نفسه (7-8).
4. نفسه (10).
5. نفسه (17).
6. نفسه (20).
7. نفسه (23).
8. نفسه (24).
9. نفسه (27).
10. نفسه (29).

❑

قراءات... قراءات... قراءات

من ((سنديان الذاكرة))

إلى ((البيدق))

1 . مدخل:

لا يمهلك الكاتب سليم عبود في روايته "البيدق"، وقبلها في "سنديان الذاكرة"، لكي تلتقط أنفاسك. إنه يلقي بك وسط شخصياته فتشعر أنك موجود معها وبينها تنخرط مثلها في الأحداث من البداية حتى النهاية. أن تقرأ رواية لسليم عبود يعني أن تحسَّ أنك واحدة من شخصياته وأن الأحداث تدور حولك لا على الورق أو في الخيال. فالكاتب لا يعتمد على الوصف أو السرد المطول للدخول إلى عالم روايته، بل قد يبدأ ذلك بالحوار مباشرة وحتى بالحوار الداخلي الذي يجري بين الشخصية وبينها: "لم تناقشه في رأيه.. ولم تبدِ امتعاضك من أفكاره التي يزرعها في رأسك.. فهو يتجذر في داخلك قدوة نضالية" .. (ص5)، هذا علي القاسمي أحد شخصيات الرواية الرئيسة يتحدث بينه وبين نفسه عن صديقه ومعلمه السابق فارس الشرقاوي مدرس التاريخ في ثانوية التجهيز.وفارس لا يزرع رأس علي بالأفكار فقط بل بالأحلام أيضاً: "الضوء يا علي ينبجس من قلب العتمة"(ص5)..

2 . القصة:

تنفتح الرواية على علي القاسمي وهو يجلس في مقهى شعبي بساحة الشيخ ضاهر (اللاذقية) . 1957 . ويتسلى أثناء شرب الشاي بقراءة الصحيفة التي يستخدمها الكاتب كوسيلة لدخول الشخصيات الأخرى مسرح الأحداث: "مقال الدكتور عادل كان يحتل العمود الأول من الصفحة الأولى. ما يكتبه عادة في مقاله الأسبوعي لا يعجبني... فارس الشرقاوي يتحدث عن الدكتور عادل، كبطل أسطوري"(ص5)، الدكتور عادل هو رجل قيادي في الحزب الذي ينتمي إليه فارس وعلي. وكما عرفنا فإن علياً لا يناقش الشرقاوي بل يتقبل "أوامره" كما هي: "ستكون مراسل تبغ في قرية المعلقة"(ص8).. أصلاً الشرقاوي لا يترك لعلي أية فرصة للمناقشة: "هذا قرارهم"، و"أنت في مهمة".(ص18)..

فيجيب القاسمي: "وأنا مستعد للموت من أجلها". كان ذلك في تلك الفترة الزمنية الموارة بالنضال والنظريات والطموح القومي. علي القاسمي ينتمي إلى أسرة كادحة من حي الصليبية حصل على الثانوية ويرغب في وظيفة بمكتب واسع وأنيق أو بدخول الكلية العسكرية لكن صديقه ومثاله الشرقاوي هزئ من شهواته البرجوازية وغمز من قناته بشأن الكلية: "هم لا يقبلون إلا طوال القامة"(ص8).. والده يعمل في جر عربة خشبية . طنبر . ينقل عليها البضائع والخضروات من الكراجات وسوق الهال إلى سوق التجار. هذا العمل" المهين" برأي علي لجأ إليه الوالد مضطراً بعد أن طُرِدَ من عمله في الميناء. لا يمكن لعلي أن ينسى كيف رمى علان الناظور بأبيه خارج باب الميناء قبل أن يقوم صاحب الميناء بإطفاء سيجارته في صدره.

ولهذا عندما قال له الشرقاوي: "أرغب أن تكون معنا يا علي لنناضل من أجل الوطن"(ص14).. قال: "أنا سأناضل من أجل أبي الذي طرد من عمله في البور". أجابه فارس:"ونحن سنناضل معك، كرامة الوطن تبدأ من كرامة أبيك"..(ص15). هكذا، بخطاب سياسي واعٍ ومقبول يستطيع الشرقاوي أن يتجذر في داخل علي.

إذاً، علي القاسمي سيكون مراسلاً للتبغ في قرية المعلقة المزروعة على سفح جبل الأقرع، الذي على سفحه الشمالي تقبع قرية أخرى ولد فيها فارس الشرقاوي الذي يتذكر قريته بمرارة:"الفرنسيون رسموا المؤامرة. هم أرادوا أن تكون تركيا ضد ألمانيا في الحرب.

راح اللواء ورحنا معه على طاولة قمار"(ص29). ومهمة علي هي التقرب من الناس، وإيقاظهم من أوجاعهم. فارس قال له: "في المعلقة سترى وجهاً آخر للحياة. ليست الصليبية وحدها مصابة بالوجع"(ص25). أول وجع سيراه هناك هو حالة أبي أحمد الرماح الذي يقلع ضرسه بطريقة بدائية: "أعرف أنكم تذهبون إلى الطبيب في أمر كهذا. هنا يموت الإنسان ولا يرى الطبيب"(ص26). والوجع الثاني هو عطية ابن أبي أحمد الرماح الذي يمشي حافياً في البرد والمطر والوحل. والوجع الثالث هو الفقر المدقع الذي يعيش فيه أهل المعلقة يضاف إليه الجهل والذل: "أم يوسف أخبرتني أن كل رجال القرية مصابون بهذا الوجع. لم أخبرها أني مصاب بالوجع نفسه"(ص35).. أم يوسف هذه امرأة محزونة احتضنت علياً في منزلها وعاملته كابنها. والخوف من وجع آخر، لا أخيراً، من أوجاع القرية وأهلها الذين يسيطر عليهم الخوف من "الآغا" شاهر القاضي الذي تصفه أم يوسف بالفاجر والكافر والكلب والعميل.(ص101)، هو أخطبوط في علاقاته مع قائد الدرك والورديان والحريشاتية والريجي الجاهزين دائماً لتلبية إشارة من يده. إنهم ينزلون الويلات على رأس من يغضب منه شاهر قبل أن يبسط لهم الولائم في داره. أم يوسف حذرت علي منه: . أنتِ تريدين زرعي بالخوف؟! . أبداً يا بني أنا أعرفه وأعرف كيف يفكر.. من لا يخاف الله خف منه..

كيف لا تعرفه وهو من قتل زوجها ودبّر السجن لولدها محمود وطارد ابنها الثاني يوسف حتى فرَّ إلى لبنان؟! ومن لا يعرف شروره وسطوته؟! لقد اتهم بيت الحبَّال بسرقة القمح، ودبّر السجن لأبي أحمد الرماح بعد أن لفق له تهمة حيازة الدخان. جاء الورديان فوجدوا عنده كيس دخان صغير يشربه فاقتادوه إلى السجن، بينما شاهر يرسل كل يوم قافلة من البغال المحملة بالدخان المهرب من اللاذقية إلى جسر الشغور، فحماه وبمعرفة من رجال الورديان. (ص75)، قبل ذلك استولى على أرض أبي أحمد الرماح لأن أم أحمد رفضت تحرشه بها:

"أراد لأطفالها الموت جوعاً أو أن تأتيه لتقدم له جسدها.. الجسد مقابل الخبز... كل شيء في هذه القرية مقابل الخبز"..(ص58). هذا الكلام يأتي على لسان عامر الذي أنهى التجهيز ويستعد مع شاب آخر هو عامر غبار للالتحاق بالكلية العسكرية. وهما سيكشفان لعلي الكثير الكثير من دواهي شاهر الذي دبّر السجن حتى لقريبه أبي أحمد الرماح: "قرابة الدم لا تساوي شيئاً عند شاهر".

وأبو أحمد رجل مسكين يتنهد تعبه وأحزانه، ولا يرى الدنيا إلا من خلال ابنه أحمد الذي يدرس الحقوق في العاصمة، والعدو اللدود لشاهر، فهو لا يكف عن التشهير به وتأليب الناس عليه، يتحسر أبو أحمد: "العمل عند الناس مملوء بالذل... ليتني أملك حاكورة صغيرة تغنيني من العمل عند الآخرين"..(ص50).. يحدثه علي نقلاً عن الشرقاوي الذي قال إن المحاولات جارية في البرلمان (مجلس الشعب). للحصول على

قرار لتوزيع الأراضي على الفلاحين، ومشاركة العمال في إدارة المعامل. لكن هذا الكلام لا يدخل عقله كما لم يدخل عقل والده من ذي قبل:"لسنا من جماعة الأرض، ولا من العاملين في المعامل.. فأنا أملك عربتي الخشبية. قل لفارس صاحبك إن كانت هناك نية لتوزيع البغال والحمير على أصحاب الطنابر فليحسب حسابي بواحد يريحني من جر العربة".. (ص51). هذه السخرية المريرة التي يعتمد عليها الكاتب في رسم شخصياته ومواقفها.

عبر هذا الجو يدير الكاتب خيوط روايته بحرفنة مميزة: "قرية مملوءة بالأوجاع ورجل متسلط وعديم الرحمة يمارس البطش وتصفية الحسابات الشخصية مع الناس الطيبين بمساعدة رموز السلطة كالورديان والحريشاتية وغيرها. وهناك بدايات وعي للخروج من الذل والخوف يساعد في نموه علي وأحمد غالب وعامر وحتى أم يوسف وزاهية زوجة المختار، لكن الكاتب، وحتى يزيد من قوة ومتانة الحبكة، ألقى بعلي في شباك ناهدة، طالبة التجهيز، ابنة شاهر الشقراء التي أسرت قلبه وصعقته بجمالها هو الذي كان قد أغلق كل الطرق المؤدية إلى قلبه لأن: "الحب والفقر لا يجتمعان".. ولأن قدوته الشرقاوي يرى في حب الوطن القضية الأهم والأكثر شمولية وتجذراً في القلب (ص49). يرى في الاندفاع العاطفي مقدمة إلى السقوط(ص50).

انساق علي خلفها بعاطفية واضحة، وخاصة عندما قرأ على دفترها مطلع أغنية لأم كلثوم التي يعتبرها الشرقاوي:"أحد ركائز التوهج القومي فينا"(ص40).. وصار يلتقي بها في اللاذقية أو حتى في منزل والدها.

كان والدها قد أرسل في طلبه. جاء ذلك بصيغة الأمر:"شاهر يطلبك" وأم يوسف نصحته بالذهاب:"على الأقل لتجنبه". ومرة أخرى يستخدم الكاتب وسيلة إعلامية كالراديو للدخول إلى شخصية ما من شخصياته. في دار شاهر يذيع الراديو نشرة الأخبار وفيها أن تركيا تهدد سوريا وأن الاتحاد السوفياتي يعلن وقوفه مع سوريا وكذلك عبد الناصر الذي أرسل قواته إلى اللاذقية. شاهر يقفل الراديو متأففاً وهو يشتم عبد الناصر: "عبد الناصر هذا يريد أن يخضع العرب له وينصّب نفسه امبراطوراً عليهم".(ص70). طبعاً يحاول أن يباعد بين علي وبين أهل القرية: "هم متخلفون. أعرف أن أمثالك من أبناء المدينة لا ينسجمون مع هذه النوعية. وهم لا يحبونني.. سيئون.. كن حذراً منهم وتجنب الاختلاط بهم.. أنت تعرف أحمد الرماح؟ كلب يدرس في دمشق ويزرع فيهم جنوناً للتمرد عليّ"(ص75).

أحمد الرماح يجيء من دمشق فيلتقي القاسمي ويؤكد له أن "ثمة بوادر علاقات وحدوية مع مصر"(ص84). وفي زيارة أخرى لبيت شاهر تتحدث نشرة الأخبار عن طرح قانون الإصلاح الزراعي في البرلمان فيعلق شاهر: "صار البرلمان مضحكة لمجموعة مراهقين"(ص125). ثم يشتم الاشتراكية وعبد الناصر: "أتمنى أن يظهر هتلر ثانية. يعجبني هذا الرجل".(ص126). وبعد سماع خبر تحرك الأسطول السادس الأمريكي إلى شواطئ المتوسط: "الأمريكان لا يتركونها تفلت". هكذا يصوّر لنا الكاتب رجعية شاهر وخيانته الوطنية. تقول أم يوسف عنه: "شاهر خنزير من يوم يومه من جماعة العدو. جده كان مع العثملي وأبوه مع فرنسا وهو اليوم مع حكومة الوطني.. مثل الحرباء.. كل يوم في جلد" (ص117). ولهذا عندما قامت الوحدة بين سوريا ومصر لم يتوان لحظة عن نزع صورة زعيم حزب الشعب من منزله واستبدالها بصورة أخرى لعبد الناصر. إنه منافق كبير. ينافق عندما يطلق الرصاص من "أجل بطل الأمة"(ص182). وعندما يقول:"أرى أن نقيم نصباً لعبد الناصر في مدخل القرية"..

قامت الوحدة. وكان أن بدأت التغييرات، وأول التغيير طال صاحب الميناء وعُين للميناء مدير جديد صديق للشرقاوي مما ساهم في عودة أبي علي إلى عمله في الميناء. ولأن شاهر القاضي يعرف كيف يتكيف مع كل عهد جديد ابتدع قصة النصب التذكاري وبدأ بجمع التبرعات من الناس.

يريد أن يقيم النصب من أموال الناس ويربح هو النتيجة. طبعاً رفض علي التبرع مدركاً نفاق شاهر ومحاولاً إقناع الناس بذلك. الشرقاوي اعتبر مسألة النصب التذكاري:"أول عملية نصب واحتيال ونفاق في عهد الوحدة. ماجمع من الأموال لإقامة النصب يكفي لإقامة مدرسة ضخمة في القرية"(ص185)، أم يوسف حذرت علي من جديد:

- "أنصحك أن تدفع.. شاهر قادر على تشويه موقفك"..

- "لا أفكر به"..

- "فكر به.. الشيطان لا تخطر في رأسه مسألة النصب. هو قادر دائماً على إقناع كل مرحلة بثوبه الجديد.

ـ "لا أعتقد. شاهر مكشوف. الوحدة جاءت للقضاء عليه وعلى أمثاله من بقايا المستعمر" (ص183). وعندما جاء المحافظ ومسؤولو المحافظة لتدشين النصب صرفهم شاهر على مراسل التبغ": "رفض الحضور والمشاركة. هو لا يحب الوحدة ولا يعترف بها ويحرض الناس على عدم الاحتفال:"(ص186).اقتيد علي إلى السجن بتهمة العداء للوحدة. لا ، ليس وحده. هناك الدكتور عادل والشرقاوي، "الوحدة تأكل أبناءها".(ص195). في السجن، ورغم ما فعله شاهر به، لم ينسَ علي ناهدة وظل يكتب لها القصائد علىجدران السجن، السجن كان يمتلئ بأمثال علي والشرقاوي، هؤلاء الوحدويون الذين لاحقهم السراج بقسوة. (ص207). وفي الخارج أصبح شاهر القاضي عضواً في البرلمان الجديد:"الاتحاد القومي"، وذهب إلىمصر وقابل عبد الناصر.(ص196).

وجاء أيلول الأسود، وحدث الانفصال، صديق علي في السجن أخبره ببكاء أن الوحدة قد سقطت. هتف علي بسقوط الانفصال وبكى أيضاً. زملاؤه عاتبوه: "أنت مجنون.. ألست سجيناً بتهمة العداء للوحدة؟!"... (ص210).. لكن علياً سيظل في السجن بتهمة جديدة هي الولاء للوحدة (!!). ثم امتلأ السجن من جديد بأعداء الانفصال ومنهم صديقه القديم دهمان وغالب عبار بتهمة العمل العسكري لإسقاط الانفصال(ص214).

لاحقاً، يخرج علي من السجن بمساعدة بعيدة من الشرقاوي، يلتقي صدفة بأبي أحمد الرماح الذي يبيع الفلافل في اللاذقية فيخبره أبو أحمد أن شاهراً قد أخذ منه ولده أحمد الذي "تزوج من ناهدة"، (ص220)، وأنه قد امتلك أراضي بيت الغارب كلها. محمود الغارب باع قبر أبيه.

أم يوسف ماتت من الصدمة ولا قبر لها. شاهر ضحك عليه ولم يعطه ناهدة التي استخدمها معه كجزرة حتى وصل إلى مراده. لقد زوجها إلى أحمد الرماح الذي، بلا شك، سيكون من الذي يعول عليهم في العهد القادم. دهمان صار مديراً للريجي ورفض إعادة علي إلى عمله بحجة الموافقة الأمنية. يلتقي الشرقاوي الذي يقول له بما يشبه الأمر: "ستعود إلى المعلقة معلم مدرسة"(ص223).

ومابين أمر وأمر ينهي الكاتب روايته في نهاية مفتوحة على احتمالات كثيرة جداً...

3 . الموضوع:

يؤرخ الكاتب في روايته فنياً لكل الأحداث السياسية والاجتماعية والاقتصادية في تلك الفترة الزمنية الخصبة (1957-1961)، التي شهدت تحولات هامة. ويرصد قضيتين هامتين من قضايانا: "فلسطين ولواء اسكندرونة. فيشير إلى القضية الفلسطينية من خلال شخصية الممرضة عائدة التي يلتقيها في المشفى أثناء مرافقته لأم أحمد الرماح التي أصيبت بالسل. عائدة فتاة فلسطينية . وللاسم دلالته . مثقفة، واعية، ناضجة، تهتم بالسياسة وتجعلنا نشعر بالأسى والحسرة على ممرضات هذا الزمان اللواتي لا هم لهن سوى المظاهر وملاحقة القشور.

تدخل عائدة مع علي في حوار مباشر من خلال عنوان عريض في صحيفة يحملها: (رئيس الجامعة العربية يدعو إلى تحرير فلسطين). تسأل القاسمي:

. هل تعتقد أننا سنحررها؟

. سنحررها.

. لا أعتقد.

. أنت متشائمة.

. أريد موقفاً بلغة العقل.(ص121).

وفي لقاء ثان تسأله: ما رأيك بمشروع الوحدة مع مصر؟!.. يجيب علي: المهم أن تقوم الوحدة. عائدة اعتبرت جوابه نوعاً من العاطفة التي لا تشكل ضمانة. والشرقاوي قال له: "صديقتك على صواب"(ص136).ونتعرف عليها أكثر في مكان آخر: "ما زلت أذكر كيف خرجت مع أهل الجليل. رأيت جدتي كيف حصدتها رصاصة صهيونية.. سقطت كعمود على وجهها... وسقطت فوقها.. وسقط آخرون.. صار المكان بيدراً من الأجساد البشرية".(ص138)..

أما مأساة اللواء فيعالجها من خلال شخصيتين هما شخصية زيزون "الأهبل" الذي كان زميلاً لعلي في المدرسة:"كان أكثرنا ذكاء.. زيزون صدم عندما رأى الجنود الأتراك يذبحون أمه وأباه يومها اختبأ وراء خزانة خشبية حتى رحلوا. زيزون لم يعد بعدهاكما كان.. هرب إلى هنا مع الناس وظل في الشارع ضائعاً"[ص19].. وهناك فارس الشرقاوي .كما أشرنا سابقاً . الذي يشبِّه اللواء بـ"هذا الشريط المتجه إلى أعلى كوريد القلب"(ص30).. والكاتب عبود من الكتاب القلائل الذين تنطعوا لمعالجة مأساة اللواء السليب في الأدب. فلقد سبق وأشار إلى ذلك في روايته الأولى "سنديان الذاكرة"..

4 . العنوان:

اللاذقية في زمن الرواية رقعة شطرنج، والشخصيات كلها أو معظمها ليست أكثر من بيادق. فعلي بيدق

في يد فارس وتالياً الدكتور عادل والتنظيم، وفارس بيدق بيد الدكتورعادل. علان الناطور بيدق بيد صاحب الميناء و(القاعود) والمختار وحامد الرجم ولاحقاً محمود الغارب بيادق بيد شاهر القاضي. دهمان حماد بيدق بيد شعبة المكتب الثاني. وهناك شخصيات أخرى ظهرت كبيادق في ظروفها وقدرها الذي لم تستطع أن تخرج منه كأم يوسف وعائلة الرماح. أحمد النبهان، مدير المركز الثقافي، الشويعر المغمس بالزيت على حد تعبير الشرقاوي لمدائحه. مرة. يمدح الشيشكلي وبزواله يهجوه: "من يأخذ أمنا يصبح عمنا".. (ص61) بيدق لنزواته الخاصة. وهو لديه قصيدة واحدة يستعملها في كل المناسبات(ص222).

5 . اللغة والسرد:

لغة الرواية شاعرية راقية مفعمة بالأحاسيس والعواطف. وهي ليست فضفاضة على الحدث ولا ضيقة عليه: (حطت نظراته على وجهي، سدّد سؤالاً إلى رأسي مباشرة، تغزوني نظرات المرأة وتصير لزجة على وجهي، يطلق تنهداته كتنور مشتعل، رأيت ابتسامتها تتسع وتتقدم إليَّ كأمواج جاءها مد، تدحرجت نظراتي إلى فتحة فستانها عند الصدر، كان صوتها ينوس كسراج هزمته الريح، رشت أسئلتها، وجهه يتكسَّر في داخلي كلوح زجاج....)، والكاتب سليم عبود في أعماله الروائية يعتمد على اللغة كعنصر رئيس من عناصر بناء الرواية الحديثة، فيعطي الأولوية في السرد للحوار والحدث بشقيه الداخلي والخارجي، ويقلل من الوصف جداً. فهو قلما يستخدم الوصف، وخاصة وصف الشخصيات من الخارج. إنه يجعلنا نعرف ذلك من خلال حوار الشخصيات مع بعضها كما شاهدنا في مثال علي الذي يرغب في الذهاب إلى الكلية العسكرية، وقال له الشرقاوي:"هم لا يقبلون إلا طوال القامة". لكن الكاتب يستخدم الوصف أحياناً ليسخر من الشخص الموصوف كما في مثال "القاعود" رجل شاهر القاضي:"رغم البرودة الشديدة كان قنبازه مفتوحاً من الأعلى حتى بداية بطنه المندلق إلى الأمام، وبرز شعر صدره أسود طويلاً ومقززاً"..

الحوار جاء قصيراً ودرامياً خالياً من المباشرة أو الوعظ أو الخطابة. وخلا السرد من الفقرات الوصفية الطويلة التي تشكل حشواً أو أوراماً. ولقد نوع الكاتب من تقنية السرد فهو تقليد بما يتعلق بالحبكة (بداية، وسط، نهاية)، وجديد(اصطناع ضمير المخاطب أو ضمير المتكلم أو استخدام أشكال أخرى كالمناجاة الذاتية والحوار الداخلي أو الخلفي "تيار الوعي"). يبني الكاتب حبكة الرواية بناء تراتبياً بحيث ينبني كل فصل على الفصل الذي سبقه. وهي حبكة تقليدية (بداية، وسط، نهاية)، تتخللها فقرات ارتدادية في الذاكرة إلى الأمام أو الخلف.

6 . الشخصيات:

حدّد الكاتب فورستر (E.M. Forster) أنواع الشخصيات بمركزية وثانوية، مدورة ومسطحة، إيجابية وسلبية، ثابتة ونامية، ولقد تنوعت شخصيات رواية البيدق هذا التنوع الذي حكى عنه فورستر. علي القاسمي مثلاً كان شخصية مركزية، إيجابية، نامية، ومدورة. والشخصية المدورة هي تلك التي لا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقاً ما سيؤول إليه أمرها. وتبعاً لذلك فإن أغلب شخصيات الرواية بل معظمها شخصيات مدورة لأن القارئ يلهث وهو يقرأ السطور ليتبين إلام ستصل إليه ولا ينجح أبداً في توقع ذلك.

ولقد حضرت بعض الشخصيات الثانوية بقوة نافست حضور المركزية منها مثل زيزون وزاهية زوجة المختار وعائدة التي عبر مشهد واحد تجاوزت ناهدة في قلب علي وقلوبنا أيضاً. كما جاءت شخصيات أخرى باهتة رغم مركزها الاجتماعي كالمختار المسلوب مرتين من شاهر ومن زاهية أو حكمت ابن شاهر الذي غيّبه الكاتب قصداً لأنه صغير جداً على نسيج الرواية.

رأينا شخصيات تتكلم بما يناسب بيئتها وأخرى جاء كلامها أو موقفها أحياناً أكبر منها كأم يوسف وأم علي القاسمي.

أما الأسماء فجاءت مناسبة لمضمون الشخصية ودورها: الشرقاوي، الدكتور عادل، القاسمي، عائدة... أو على النقيض:شاهر القاضي، ناهدة، حكمت، محمود الرجم...

بدر إبراهيم أحمد

❑

متابعات... متابعات... متابعات

قصص

العدد الماضي

ضمَّ العدد /356/ للشهر الأخيرمن قمة الألفية الجديدة "2000"م، سبع قصص، تناولت جوانب عريضةً من حياتنا الاجتماعية والسياسية والقومية الراهنة، فأدانت الفردَ،وأدانت الواقع،وأرهصت بصور غير مباشرة إلى ضرورة التغيير في السلوك والسياسة، كل ذلك بأسلوب بعيد عن التسجيلية والاتجاه نحو الواقع الموحي المحمّل بالرموز والذي برز جلياً في قصة (فصل ناقص)، لعبد الحميد يونس، فبدا الوعي الفكري والغني ناضجاً كما في قصة(أحلام بلا نهاية) لاسكندر نعمة.

ولكن ما يلفت النظر في قصص العدد عدم استواء النظرة الفنية إلى القصة القصيرة، ولجوء الكتّاب إلى تقنيّات متعدّدةٍ، وأساليب مختلفة، وقد تباين بعضها . على سبيل المثال . في الحجم، فهناك القصة القصيرة جداً، كقصة (القلم) لناظم مهنا إلى جانب القصة الطويلة جداً كقصة(فصل ناقص) الآنفة الذكر..

ضم العدد القصص الآتية:

1 . القلم. قصة:ناظم مهنا.

2 . فصل ناقص من رحلة البحث عن وجهٍ مكتمل. قصة: عبد الحميد يونس.

3 . أحلام بلا نهاية. قصة: اسكندر نعمة.

4 . أربعون. قصة: غلاديس مطر.

5 . البديلة: قصة: سحر سليمان.

6 . الغريم. قصة: عمر الحمود.

7 . سفر الخروج: قصة: عدنان محمود محمد.

وتجدر الإشارة إلى أن من بين القصص قصتين لكاتبتين الأولى من مصر الشقيقة والثانية من سورية.

1 . القلم. قصة: ناظم مهنا.

تعرض القصة لحالة المثقف القديم الذي يمثّل حالةً فريدةً، حين يكون الوحيد في منطقته، الذي يجيد الكتابة، وتدبيج الرسائل، وجمع أنواع الحكايات والعقود التي تحتاج إلى توثيق كتابي. تفرّدت هذه الشخصية بعدة سمات، إضافة إلى أنها شخصية ثقافية، بما أوتيت من براعة الصياغة وتسخير (القلم) لخدمة أغراضها الشخصية، وتحقيق أهدافها التآمرية، وقد أعدّت للأمر عدته فجنّدت حولها أربعة رجالٍ تطوّعوا لرعايتها والحفاظ على مكانتها المتفرّدة المتميزة، فأحدهم يحمل البريد من المدينة ويجلب اللحم، وثانيهم يخدم المائدة، وثالثهم (بوقٌ) ينشد الشعر، ويعزف على الرباب، أما رابعهم فهو حارسه ونديمه ويده اليمنى في القرية.

إن القلم رمزُ العلم والنور والهداية، وقد حمل منذ البداية العربية معنى الحضارة في أول كلمة نزلت من السماء على رسول المحبة والسلام محمد بن عبد الله (ص) وكانت (اقرأ) تحمل جميع ما تكتبه الأقلام من معانٍ على الورق، ولكنه عند هذه الشخصية القصصية الفريدة يغدو رمزاً آخر من رموز الظلم والضلال والابتزاز. ولا ينطق حبره على البياض إلا ليسوّد الصفحات، وبذلك استحق القلم عند صاحبه لقب (الملك) عن جدارة.

ولكي يحيط الكاتب (مَلِكَهُ) بما يتطلّبه من لوازم المُلْك فقد جعله قلم (تروبن) وأبناء جيل الخمسينيات والستينيات يعلمون جيداً مايعني الـ(تروبن) فهو قلم الحبر الذي تغطى سدّته قلنسوةٌ ملكيةٌ محلاّةٌ بالذهب، وهو . على ما أعتقد وكما يؤكد الكاتب . من صنع بريطانية، وتاجه الذهبي هذا يوحي بالفخامة، ولم يكن يُقْدِم على شرائه إلاّ أبناء الطبقة الميسورة، فإذا ما امتلكوه وضعوه في جيوب سترتهم العلوية والأمامية ليلمع ذهبه أمام عيون الطلبة الفقراء.

إن قلم التروبن في القصة يغدو البطل على الرغم من بروز شخصية صاحبه وقد نُقش على ريشته التي لا يأكل منها الورق كبقية رؤوس الأقلام الرخيصة الأخرى، تاجُ المملكة العظمى التي لا تغيب عنها الشمس، وليغدو مع صاحبه نقطة علاّم لابدّ منها لدى كل حدث يتطلّب الكتابة.

تتألّق شخصية الكاتب بما امتلكه من دهاءٍ، عمل قلمه على ترسيخه ومن ثم تأثيره في الناس حتى صار "بموهبته ونباهته وصيته الذي طبق الآفاق. لو أراد المخترة لجاءته طائعةً على طبق، ولأنه يعرف قدر نفسه رفضها واختار لها رجلاً يأتمر بإمرته".

إن القلم/ الملك، يتضخّم شأنه، ويزداد تأثيره حين يموت الكاتب الشمالي، ويقوم أبناؤه بالتخلص من أشياء أبيهم القديمة، إذ يستأثر ابنه الكبير بقلم والده معاهداً أن يحافظ عليه كقطعةٍ من جسده، لكن هذا الفتى الذي عرف قيمة القلم لم يكن يمتلك دهاء أبيه وموهبته، فيقدّم القلم هديةً إلى رئيس المخفر الذي يعرف مكانة القلم فيحدّق بالقلم وريشته الملكية، ثم يقسم للابن المخلص لأبيه، ويقول في نفسه: "لا يوجد من هو أحقّ مني في قلم الشمالي"، وفي ذلك رمزٌ آخر من رموز الظلم والتسلّط، واعترافٌ مجّاني من الشرطي بدوره الاجتماعي والأمني، وبما سيحقّقه للمواطن والسلطة معاً. ناهيك عما في القصة من دلالات كثّفها الكاتب في خطورة اليد غير النظيفة التي تمسك بالقلم بغضّ البصر عن مكانة صاحبها الاجتماعية أو السلطوية.

2 . فصل ناقص من رحلة البحث عن وجهٍ مكتمل. قصة: عبد الحميد يونس.

يخترق الكاتب منذ عنوان القصة، التقاليد المعهودة في الكتابة القصصية ليقدّم لنا عالماً جديداً تختلط فيه الأسطورة بالحقيقة، والحلم بالواقع تسوده (طقوس) صوفية، فتبرز في القصة مجموعة من الرموز الدالّة التي توحي في مواضع كثيرة بأن شخصيتها المحورية شخصيةٌ غير عادية. شخصيةٌ مغامرةٌ، ولكنها معقولةٌ ومرغوبةٌ ولعل ترميزها يشير بوضوحٍ إلى شخصية العربي الحقيقية، ولكن المغيّبة في مجتمعٍ مهزوزٍ افتقد القيم فاختلّت الموازين أمام أبنائه.

تتميز الشخصية القصصية بإصرارها على الوصول إلى الحقيقة في عالم غامضٍ تحفّه الأسرار، وتحيط به المخاطر، وقد تبدو أمام العثرات والعوائق التي تعترض طريقها شخصيةً جادّةً لم تتأثّر بمعطيات العصر الملوّث خلقياً ونفسياً وسياسياً وقومياً، فتصمّم على تجاوز انكساراتها.

وخلافاً لما هو مألوف في الفن القصصي من هروب الكاتب من الواقعية إلى الحلم فإن الكاتب يهرب من الحلم ويلجأ إلى الواقع ليكشف عن حقيقة الإنسان المعاصر. وحقيقة قضيته، وحقيقة مؤسسته، لأن هؤلاء كلهم عملوا على إبقاء إنسان العصر ضمن إطار الحلم مخدّراً مستريحاً إلى استرخائه وليظلّ بعيداً عن المشاركة الفعّالة في أحداث عصره وقضايا مجتمعه.

إن القصة بطولها غير العادي . فهي طويلة جداً . استطاعت أن تعري أوضاعاً اجتماعيةً متعددةً ومؤسساتٍ رسميةً برموزها، كما أنها لم تنسَ الجماهير التي خدّرها السلطان وجعلها تخضع لطغيان المادة، فيسيّسها، ويسيّس معتقداتها حتى جعل صلواتها وأشواقها الروحانية، تستكين أمام وهج المال، فما من مصلٍ إلاّ وقد وضع أيقونته عند مكان سجوده لكن هذه الأيقونة ليست سوى النقد الذي يسلخ الإنسان حتى عن معتقده.

"أول المشاهد التي هزّت مشاعري. وحرّكت عواطفي. هو مشهد الجموع البشرية التي أبصرْتها تصلّي بخشوعٍ. كانت تصلّي بخشوع. نبهني أن أعدّ حتى المائة قبل أن أنطق بكلمة واحدة. هاهم يصلّون في المدخلِ يصلّون.... في الساحات يصلّون.... على الأرصفة والأسطح والفرندات يصلّون!.... في المحالّ التجارية يصلّون.... في المكاتب يصلّون.... في الدوائر والمؤسسات والمجمعات.... يصلّون... إلى الجنوب.... إلى الشرق. إلى الغرب. إلى كل الجهات يصلّون ويصلّون!!!

ملاحظة واحدة لفتت انتباهي وهي أن كل واحد منهم يضع قدامه. وعلى بعد خطوةٍ أو خطوتين. محفظةً مغلقةً، حتى لما يركع داخلاً في غيبوبة السلام والتسليم، تكون هي . المحفظة . في محرق عينيه بالضبط....!!".

استعان الكاتب لنجاح قصته بمجموعةٍ من الترميزات الصوفية وعبارات الصوفيين فعارضها بتعابير عصرية، حقّق السرد بها خطاباً معاصراً يخدم غرضَ القصة ويغني مضمونها بالمشاهد الحوارية الذاتية:

"أجاب عندما سألته عن أفضل وجهة لرحلتي المتعبة:

. توجّه إلى الكلّ!

قلت: لم أفهم..

قال: ليست الجهات أكثر من حدود المحدود. الذي ينظر بعينٍ ثاقبةٍ..

ألا ترى أنها تذوب عند حقلي المظلم وتلتبس عند تخوم حقلي المضيء!... قلت: زدني...".

إن النصّ المتميّز الذي تزوّد صاحبه بكل ما من شأنه أن يجعله نصاً متميّزاً ومغايراً للعادي والمألوف، يبرز لنا صوت الإنسان المغيّب وليس صوت الكاتب على الرغم من أن السرد ورد على لسانه، فقدّم الحدث/ الحالة، والشخصية، في صورةٍ متمازجةٍ متجانسةٍ.

وكأنه يقدّم حياة الشعب. بجميع فئاته ممن يعانون من طغيان المؤسسة وهنا تتجلى الدلالة جادّةً مبطّنةً بسخريةٍ مريرةٍ وبنقدٍ لاذعٍ، ويعلو الصوت المغيّب وكأنه الصدى الخفيّ الذي يتردّد من جميع الأنحاء. بلغةٍ رمزية أسعفتها التعالقات النصية القرآنية والحكيمة الكثيرة، والمنتشرة في ثنايا السرد إضافة إلى الإشارات الصوفية، التي تمنحها سمة التميّز والخصوصية: كقوله: و"اشتعلت خصلاتها شيباً" و"ليس لدى المسؤول بأفضل مما لدى السائل"، و"ماهي إلا صيحة واحدة".. و"لابدّ أن تأكل من ثمرات المدينة الفاسدة، جزاءً وفاقاً"، و"سأحمل سكرتي وأمشي"، و"تبحث عن مرقدٍ آمن من خوف"، و"إلى أن جاء حين من الدهر".. و"لا يطلع عليها إلاّ كلّ ذي حظٍ عظيم"..

وسوى ذلك كثيرٌ من المدلولات التي توحي بها (الثمرة). و(شجرة التفاح)، في إشارات إلى آدم وحواء وأكلهما من الشجرة المحرّمة التي نهاهما الله عن تناول ثمرها فأزلهما الشيطان فأكلا منها حتى بدت لهما سوآتهما...

إن الوقوف أمام هذه القصة يحتاج إلى حيّز كتابيّ أكبر، فهي مليئةٌ بالترميزات التي تمسّ بزخم حياتنا الراهنة من جميع جوانبها، وإذا كنا لا نستطيع الوقوف عند كل معطياتها، فحسبنا أن نشير هنا إلى أنها كانت مخالفةً للمعهود من الكتابة القصصية التقليدية والحداثية وتخترق المألوف وترش ملحاً على الجراح المثخنة لعل الجرحى يبحثون عن العلاج الناجح في مبضع طبيب وبلسم صيدليّ...

3 . أحلام بلا نهاية. قصة: اسكندر نعمة.

عوّدنا الكاتب في مجموعاته القصصية السابقة على القصة التي تلج العالم الذاتي النفسي ضمن إطاره الاجتماعي، وهو في قصته أحلام بلا نهاية لا يحيد عن خطه الفنّي المتّسم بالرصانة والتماسك، حتى إن القارئ لا يبيح لنفسه أن يدع تعبيراً واحداً من تعابير القصة يفلت منه، وقد ولج إلى القصة من باب الأحلام ولكن من غير أن يتسلح بلغة الحلم التي درسها (إريك فروم) في كتابه (اللغة المنسية)، كما درسها فرويد وسواه، مع أن الكاتب استطاع بتجربته القصصية الطويلة أن يدخلنا إلى عالم الأحلام عبر واقعية جميلة، حاكم فيها الحاضر بفكر رجلين من أقطاب الفكر العربي (الجاحظ) والغربي (شكسبير).

اعتمدت القصة على خمسة أحلامٍ لجأ فيها الكاتب إلى التخيّل والحلم والحوار حتى بدت في بعض مشاهدها قصةً نقدية تقدّم للقارئ المعاصر أحاسيس المثقف العربي الذي كان له تراث عريق علاه الغبار، وليعقد مقارناتٍ بينه وبين ما آل إليه حال المثقفين الذين انشغلوا عنه إلى اللهو الرخيص، ويقول على لسان

الجاحظ: "كان للأدب والفكر في زماننا سوقٌ رائجةٌ. الكاتب يصدر فيما يكتب عن معرفةٍ وحريةٍ تامّة، والناس يُقبلون على مايكتب برغبةٍ ونهمٍ وحبّ شديد، هل نسيتَ يا شكسبير أنني قد قرأت مئاتٍ من الكتب الضخمة تلك التي سقطت عليّ ذات يوم فأزهقت روحي؟ أما الآن وفي زماننا هذا.. آه من زماننا هذا فقد أصبح الأدب سلعةً كاسدةً، لأن أعداءً أشدّاء وقفوا دونه مدججين بأسلحةٍ مغريةٍ فتّاكةٍ، فحالوا بينه وبين القراء"...

. وحين يسأله شكسبير متوتّراً عن الأعداء يؤكد الجاحظ:

ـ نعم قدِموا إلينا من بلاد الضباب، عبر صناديق أنيقةً مقفلةٍ، تسرّب من جوفها التلفزيونِ والأتاري والستالايت. صبايا في عمر الورود تتقن لعبة الغنج والسحر ولَيِّ الأعناق. استسلم القرّاء للسحر الحلال، ومع مرور الزمن، رسب أكثرهم في امتحان القراءة والمتابعة، وتحوّلوا من قرّاء إلى متفرجين، لأجل ذلك كسرت أقلامي ومزّقت أوراقي، واحتميت بالصمت المؤلم، متمنياً أن تسقط عليَّ رفوف الكتب فتقتلني من جديد...".

إن القصة الواقعية اتسمت بروح النقد اللاذع الذي يهدف أول مايهدف إلى الإصلاح، ولم يكن العرضُ والحوار والحلم سوى إطلالات متكاملة على الحقيقة الراهنة التي تدين الاستكانة العربية وتندّد بالهجمة الغربية الطاغية التي تمثّلت في تمنّي الجاحظ العودة إلى الموت الذي فضّله على الحياة في زمنٍ انتكس فيه كل شيءٍ... وغدا فيه الإنسان ملاحقاً مضطهداً من قبل رسوم الهاتف والكهرباء والضرائب المباشرة وغير المباشرة التي تتطلّبها مصروفات وسائل الدمار الأجنبية التي تربضُ قرب شواطئنا بقصد الحماية، فلا ينتج عنها سوى الرعب والفقر والتفرقة.

عندما فكّر شكسبير بزيارة الجاحظ نسمعه يوصيه:

. "اسمع. اجلب معك طعامك وشرابك وكساءك، وإلاّ فسوف تتعرّضُ للعرّي والجوع والمرضَ، وسترى أيّنا الغالب والمغلوب..".

لقد استطاع الكاتب أن يعبّر في قصته عما يعتمل في نفوس الكتاب والمثقفين من إدانة للواقع، وكانت لفتاته إلى بعض سمات أدب الجاحظ وشكسبير بارعةً في إلقاء الضوء على فكر هذين المبدعين، إضافة إلى التركيز على شخصية الجاحظ الفكرية التي استطاعت أن تُبرز الهوة الواسعة بين الماضي والحاضر من جهةٍ، وبين دهاقنة الغرب ومفكريه، حيث أدان شكسبير اليهودَ في مسرحيته الشهيرة(تاجر البندقية) وهاهو اليوم عندما يصير في حضرة الجاحظ يعلن عن رغبته في التراجع عن الإدانة نظراً لما عاناه من محاربة اليهود، ومجاراةً للسياسة الأوربية والأمريكية المنحازة لإسرائيل التي تراجعت عن إدانات كثيرة وجعلت العالم يتراجع معها ويتخلّى عن قناعاته وضمائر شعوبه.

4 . أربعون. قصة:غلاديس مطر:

خصوصية السرد الأنثوي يترافق دوماً بالمضمون الفكري لأيّ عملٍ تبدعه المرأة كجنسٍ آخر، فالقصة هنا بلسان أنثى تقف على حافة الأربعين، وتنظر إلى ما حولها تارةً وإلى ماضيها تارةً أخرى فتجد نفسها إنساناً ضعيفاً لا حول له ولا طول، مما يؤكد بصورة غير مباشرة أن الحياة شراكة وأن لا شراكة إلاّ باكتمال القطبين الذكر والأنثى.

إنها شهرزاد التي انتظرت طويلاً شهريارها من دون أن يأتي ، وهاهي تقف بكل ملامح الأنثى المهجورة المنسية التي لا تطمح إلى سرد حكاياها على مسامع رجل بقدر ما تحن إلى الأمومة التي تفجر في أعماقها حقيقتها الأنثوية.

إن (بهية) الفتاة الجميلة ذات الملامح المصرية الهادئة التي تقف على قمة الهرم من العمر. تنظر إلى المرآة تسألها عن صورتها بعد عودتها من عملها المكتبي، تتأمّل الخطوط التي نسجت أخاديدها حول العينين والبقع الملونة التي لم تستطع وسائل التجميل أن تخفيها، وترى بعين الأسى الشعَر الذي زحف إليه الشيب رويداً رويداً، ولم تفلح الصباغات المتوالية في إخفاء حقيقته، فتنثني على نفسها وتبالغ في التجميل، محاولة الظهور بالمظهر الذي يبعدها عن الكهولة ، ويضفي عليها ملامح الشباب والأنوثة.

تعالج القضية مسألة العنوسة التي تهدّد الفتاة الأربعينية. وتضيء جميع زواياها وتقف حائرةً عاجزةً أمام عددٍ من الاسئلة التي لا خيار لها فيها، وأحلاها بالنسبة لها مّر، إذْ لا مندوحة لها في هذا السّن. على الرغم من جمالها الهادئ وعملها الذي يدرُّ عليها الرزق من توجّس الخطر القادم: قريباً جداً. سوف يغدو خطيراً على صحتها أن تنجب طفلاً إذا ما تزوجت، وإن لم تفعل فخطيرٌ على سمعتها إنْ تبنّته من دون زواج، وحين تصنّف اجتماعياً فمُربكٌ أن توضع في خانة الشباب ومُرْبك أكثر إن وضعت في عداد المتزوجين الكبار، وحين يريد أرملٌ كهلٌ في الستين أو الخامسة والستين، أو مطلّقٌ مع أولادٌ، أو حتى عجوز الزواج فهي النموذج المثالي الذي يشار إليه، وحين تهزّ رأسها استنكاراً فإنها تلقّب بالغَبية التي تُضيع الفرص الأخيرة...".

إن وضعية المرأة على هذه الحالة النفسية القلقة المؤرقة يضعها وجهاً لوجه أمام قضيةٍ هامة مؤدّاها أن المرأة لا يمكن أن تجد إنسانيتها المفقودة إلا بوجود الرجل الذي ترى من خلاله نفسها وحقيقتها، تغذّي نسغ حياتها، وتتعرف في كنفه إلى ماهية وجودها الإنساني... لكن ماذا بوسع الأنثى أن تفعل إذا ما فاتها القطار، ولم يحالفها الحظ؟؟!!...

إن الكاتبة استطاعت أن تقلّب الأمر على كافة وجوهه، فأدارت مقاطع قصتها في مناحٍ إنسانية لابدّ أن تفكر فيها كل أنثى في مثل حالتها، وتخلص إلى أن الدارة الحيوية لا تكتمل إلاّ من خلال الرجل، وبعلاقةٍ متكافئةٍ، متعادلةٍ، ولذلك نجد الكاتبة تغوص في أعماق النفس الإنسانية، حيث القلق الأصيل، والوعي الآسر، والسعي الحثيث للبحث عن معنى الحياة.

5 . البديلة. قصة: سحر سليمان.

تثير هذه القصة النسوية مسألة هامّة جدّاً بالنسبة للمرأة التي تعيش في المجتمع السوري الريفي على وجه الخصوص والتي تشعر طوال حياتها الزوجية بالخوف من انصراف الزوج عنها إلى آخرى، لذلك لا ترى مفرّاً من التمسّك بالزوج متخذّةً لذلك جميع الأسباب التي ترى أنه يظل قريباً منها، ولعل من أفضل هذه الأسباب . في نظر المرأة . مسألة إنجاب الأطفال، لأنها تظن "أن كثرة الأطفال ستمسك بالرجل، كما تظنّ بقيةُ النسوة"، لكن المرأة التي تخاف من ابتعاد زوجها عنها لم تكن تخاف أو تحسب حساباً لكثرة الإنجاب الذي لا يكون إلاّ على حساب صحتها، أو ربما يؤدي بحياة الزوجة/ الأم إلى المصير المحتوم كما حدث في

هذه القصة.

ولم تقتصر المسألة على ذلك وإنما جرّ رحيل الزوجة/ الأم على الأولاد الويل. وقد وجد الأب في المجتمع (الذكوري) سهولةَ ممارسة حقّه السلطوي، فيأتي بالزوجة الثانية، لكنها هذه المرة لا تأتي إلا مقايضةً بابنته الكبرى، وليس في الأمر مشكلةٌ، فالقضية تغدو قضية عرضٍ وطلبٍ، ولا حاجة لدفع مهرٍ وتكاليف، فالصفقة جاهزةٌ، والقضية متساويةٌ والمرأة في نظر رجال القبيلة ليست سوى سلعةٍ تجري مبادلتها بسهولةٍ ويسر. أما البنت البديلة فإنها ترى أن الأمر قد انتهى وقد راقت الفكرة لأبيها: "الذي يبحث عن الحلول الجاهزة، فهو لا يحب أن يتعب نفسه في التفكير أو العمل. تمّت خطبة أبي وخطبتي ستتم. بكيت. توسلت. هدّدت. لكن اللعبة كانت قد انتهت، والأدوار قد مُثِّلت، وانتهى العرضُ المسرحي"..

إن القصة لها شخصياتها ذات الخصوصية الريفية في مجتمعنا (الذكوري) حيث لا تزال المرأة مسلوبة الرأي والحرية والإرادة، ولم تنسَ الكاتبة أن تجعل شخصيتها الأنثوية المسلوبة الرأي والإرادة أن تتمرّد وترفض الواقع العبودي والأعراف والتقاليد، ولكن بغير جدوى.

وكما أن للقصة شخصياتها ذات الخصوصية المعينة فإن لها جوّها المشحون بالأسى الذي يتكاثف مع الحدث لتقديم قصةٍ واضحة الملامح عبّرت عنها الكاتبة بنفسٍ متوتّرٍ حسّاسٍ قلقٍ، يربط بين الشخصيات ربطاً محكماً ويثير في النفس الإنسانية شتى المشاعر التي تدفع الإنسان للتعاطف مع قضيتها، حيث يخرج منها القارئ المنصف وهو يقف على المقاييس الاجتماعية السيئة بتساؤلاتٍ محيّرةٍ مؤدّاها. هل سيأتي اليوم الذي ننصف فيه المرأة، ونتعامل معها كإنسانٍ له مشاعره وعواطفه وأحاسيسه ورغباته التي لا تقلّ عن مشاعر الرجل وتطلعاته؟!..

6 ـ الغريم. قصة: عمر الحمود.

تعود بنا القصة إلى التاريخ العربي القريب فتسلّط الضوء على فترةٍ زمنيةٍ مقتنصةٍ من الواقع العربي، زمن الحكم العثماني، وتتركز بؤرةُ الضوء على الوالي الذي تصوّره القصة طاغيةً متجبّراً بغير حدودٍ، يجمع حوله الأعوان والزبانية ليوطّد أركان حكمه، ويرفل بالنعيم مع القيان في ظلال القصور، حيث الغناء والشراب، وجميل الملبس، ولذيذ المأكل.

ترسم القصة أبعاد هذه الشخصية المتطوّرة وتجعلنا نقف على رؤيتها للحكم والحياة وسُبل العيش، فنجدها شخصيةً مرسومةً بعنايةٍ فائقةٍ حَشَدَ لها الكاتب جميعَ مستلزماتها الفنية، فرافقناها في نهارها وليلها، ويقظتها ونومها، وفرحها وترحها، وطيشها وجبروتها، ووقفنا على نزعاتها المتمكنة في الطغيان ورغباتها في سفك الدماء. وترويع الشعب الآمن، وبثّ العيون للإرهاب والإيقاع بالمذنب والبريء "يشعر الوالي بالفرح، طابت نفسه، وقرّت عينيه، فرجاله جابوا الآفاق، مشطّوا الضياع، سَبرت عيونهم أصغر الأكواخ، كشفوا الأسرار، وباتت تخشى بطشهم الديار، أرعبوا الكبير والصغير، خاف منهم القريب، وهابهم البعيد، نالوا الإتاوة من الأرامل والأيتام، ومن الباحثين عن كسرة خبز تقذفها القصور، فتّشوا ساريَ الليل وسابلَ النهار، فجّوا لحاء الشجر وأحشاء الطوب الأحمر، وكانوا على استعداد لنبش القبور إن وشى بها أحد أعانه كبار التجّار، ففتح أمامهم دروب الإثراء، ومدَّ لهم الهبات وخصّص لهم الخدم والحشم.

إن القصة تصوّر مدى الطغيان الفردي في الحكم المستبد والذي ينتج عنه جوع الشعب وعبوديته، وربما حملت في ثناياها إسقاطات على الزمن العربي الراهن لأننا نظرنا إليها بمعزلٍ عن إطارها الزماني والمكاني، لطالعتنا هويتها العامة التي تقدم لنا مجتمعاً عربياً تقليدياً، السلطانُ فيه فردٌ جائر، يحشد حوله جميعَ مستلزمات الطغيان، والشعبُ جائعٌ خانعٌ لا يملك إلاّ أن يرفع يديه بالتضرّع والدعاء إلى رب السماء ليصرف عنه العوز والبلاء..

ويلفت الكاتب الأذهان إلى أن لكل سلطانٍ، في كل زمانٍ ومكانٍ أتباعاً وأعواناً يوطّدون أركان الحكم، ويرغمون أشياخه ورموزه على الدعاء له ويسوقون العامة للتصفيق.

يعمد الكاتب إلى سرد قصته على لسان الجدّة، وفي ذلك عودة إلى الموروث الشعبي الشفهي الجميل، وتذكيرٌ بما كان للجدّات من أساليب للقص وإثارة المشاعر، وقد أحسن الكاتب حين استدار في القصة فنياً فجعل نهايتها ترتدّ على بدايتها وعرضَ الحكاية بأسلوبٍ شفاف على الرغم من حدّة الحدث، ولجأ أحياناً إلى السجع المحبّب الذي لم يتكلّف فيه، كقوله يصف الغريم: "سمات هذا الشخص مألوفةٌ لديّ، ونفسه ليس غريباً عليّ، وسيفه بقبضته المذهبة قريباً إليّ"..

ولكن ما تألقت به القصة هو تمكّن القاصّ من التركيز على شخصية الغريم الذي يؤرق الطاغية في نومه، ويقضّ مضاجع ليله، وحين يوزّع صفاته وملامحه على الزبانية، للقبض عليه، لا يجد هؤلاء الزبانية رجلاً تنطبق الأوصاف عليه سوى الطاغية نفسه، وبذلك يقع في شرّ طغيانه، ويُقضى عليه بسيف أعوانه.

إن الكاتب يمتلك أدواته، وهو يتعامل معها بفنيةٍ واعيةٍ، مما أضفى على القصة حيويةً وتشويقاً طرح من خلاله قضية الحاكم والمحكوم وسلّط الضوء على تجاوزات السلطان، وإذا كانت القصة الكلاسيكية الناجحة تحتاج إلى حبكة وعقدة وحلّ، فإن هذه المقومات توفّرت في (الغريم) وكان للنتيجة أو الحلّ أكبر الأثر في تجاوز القصة التقليدية المألوفة إلى قصةٍ معاصرةٍ استفادت من التاريخ فأسقطت مضمونها على الواقع المعاصر.

7 ـ سفر الخروج. قصة: عدنان محمود محمد.

يحمل حدث هذه القصة توقَ المرأة إلى الرجل ولكن ليس بعين امرأةٍ واحدةٍ، وإنما بعيون امرأتين تتنازعان على حبّ رجلٍ واحد أو تَمَلُّكِه. الأولى زوجة، والثانية عاشقة. ولكل نظرةٍ مسوّغاتها، فالمرأة الأولى الزوجةَ أمّ الأولاد، من حقها أن تحتفظ بزوجها الذي قدّمت إليه زهرةَ عمرها وأنالته كل مايطلبه، وأنجبت له الأولاد، والثانية ترى أن لها حقاً في هذا الرجل الذي التقت عواطفها مع عواطفه، فتجاوب معها ووجد لديها حبّه الحقيقي بعيداً عن الرتابة الزوجية...

إن المشكلة التي تثيرها القصة مشكلةٌ حيويةٌ تعبّر عن تَوقِ المرأة الدائم للحياة مع الرجل الذي لا تصفو الحياة ولا تحلو إلا عندما تلوذ به، ولكل امرأةٍ مسوّغاتها التي تجد لنفسها الحق في أن يكون لها رجلها لوحدها.

تقوم القصة على حوارية مشهديةٍ جميلةٍ تعبّر عن نوازع المرأة التي تبدو ضعيفةً أمام إمكانية تحرّك

الرجل وحيويته ولعلها تثير المشكلة الاجتماعية المقلقة في المجتمع الذكوري العربي الذي يبيح للرجل المتزوج والأب أن يحب ويعشق غير زوجته، في حين تجد المرأة نفسها من سقط المتاع مهملةً، ضحيةَ نزواتِ الرجل وأهوائه، على الرغم مما في القصة من إشارةٍ إلى أن الرجل الذي ينصرف عن زوجته إلى حبّ امرأة أخرى ليس سببه الرجل فحسب وإنما السبب الأول يعود إلى المرأة الأخرى التي أغوته فوقع في حبال أنوثتها، تقول الزوجة:

"أنت ومثيلاتك سبب خيانات الرجال جميعاً، فلولا إيقاعكن بهم، وارتماؤكن عليهم ماخان زوج زوجته"..

تمكنت القصة من التأثير في القارئ نظراً لما يمتلكه كاتبها من أسلوب أجاد فيه صياغة موقف درامي يحمل أبعاداً نفسية وإنسانية ويختزن مضمونه كل مشاعر الأنثى المثلومة الحبّ إلى جانب الأنثى المتحفّزة العاشقة. والجميلُ في المشهدية الحوارية، أنها صيغت بأسلوب المنولوج الداخلي الذي يدور في نفس الأنثى الجديدة، التي تتخيّل غريمتها تأتي لعتابها وتعنيفها، وتتصور اللقاء عبر المشهد الآتي، وما تلاه من مشاهد:

"سوف تأتي السيدة أحلام مُرْغيةً مُزْبدةً. تقف بالباب ثم تصرخ:

. إذاً أنتِ الخطّافة (خرابة) البيوت العامرة!..

ابتسم وأقول بكل هدوءٍ:

. تفضّلي بالدخول!

تتابع صراخها وهي تدخل متردّدةً:

. أنا لم آتِ لكي أتفضّل، وإنما أتيت لأقولَ لكِ:كُفّي عن ملاحقة زوجي. أحافظ على هدوئي إذْ أقول:

. هدّئي من روعكِ يا سيدة أحلام ودعينا نتفاهم!...

تقول وهي ترفض أن تجلس على الكرسي الذي أقدّمه لها:

. نتفاهم على ماذا؟ أمثالكِ لا تفاهم معهم.........".

القصة مجموعةٌ من المشاهد التي تُكوّن لوحةً واقعيةً مؤثرةً، تطرح أسئلةً كثيرة تخصّ المرأة والرجل، ومع أنها أسئلةٌ أزليّةٌ إلا أنّ الزمن والمجتمع لم يوجدا لها أجوبةً تقنع الجنسين................ ....

محمد قرانيا.

❑